n
Weber,
ändler
n
shut.

L. eleg. g. 358 k

Schreiber

<36616607710015

<36616607710015

Bayer. Staatsbibliothek

Lehrbuch

der

Aesthetik.

Von

Aloys Schreiber,

der Philos. Dr. und Prof. der Aesthetik zu Heidelberg, Mitglied des Athenée de Vaucluse zu Avignon.

Heidelberg
bei Mohr und Zimmer.
1809.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Seiner

Hochfürstlichen Durchlaucht

dem Herrn

Georg Wilhelm August Heinrich,

Erbprinzen von Nassau-Weilburg

und Usingen.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Wem könnte ich dieses Lehrbuch der Aesthetik füglicher weihen, als einem Prinzen, der die Kunst mit Ernst umfaßt und mit Liebe übt, den ich unter meine aufmerksamen Zuhörer zu zählen das Glück habe, und dessen schönes Streben nach rein menschlicher Bildung um so achtungswerther erscheint, je mehr die Zeit den edleren Sinn in sich selbst zurückdrängt, und alle höhere Bedeutung im äußern Leben aufhebt.

Da, wo sich die gesammte Menschheit in ihren reinern Bedürfnissen begegnet, hat

die Kunst ihr eigenthümliches Gebiet. Sie verknüpft zwo Naturen, welche sich ohne ihre Vermittlung zerstörend anfeinden; sie söhnt den Gefallenen wieder aus mit sich selbst, und gewährt uns im freundlichen Traum, was in der starren Wirklichkeit nicht zum Daseyn gedeihen kann.

Das Schöne zu dem Guten ist der Wunsch aller edlen Gemüther. Aber es bedarf da keines Wunsches, wo beide schon als treulich bewahrte Gabe der Natur erscheinen.

Vorrede.

Es fehlt uns keineswegs an Lehrbüchern der Aesthetik, aber theils tragen sie zu sichtbar das Gepräge einer besonderen Schule, und sind daher nicht sehr bequem für denjenigen, welcher seinen eignen Weg frei zu gehen gewohnt ist, theils beschränken sie sich in der speziellen Theorie mehr oder weniger auf einzelne Kunstarten, und zumahl werden die zeichnenden Künste in den meisten entweder zu leicht abgefertigt, oder auch wohl ganz übergangen. Dies veranlaßte mich zur Herausgabe des gegenwärtigen Handbuches, welches zunächst für meine Vorlesun-

gen bestimmt ist, nach dessen Anleitung sich aber auch der junge Künstler, der nicht bloß nach Fertigkeit in der Technik, oder nach sogenannter Virtuosität strebt, leicht wird orientiren können.

Ich brauche das Wort Künstler immer im weitern Sinne, denn auch der Dichter ist Künstler, und sogar bildender Künstler. Die zeichnenden Künste habe ich etwas ausführlicher abgehandelt, als dem Herkommen gemäs seyn mag, denn ich wüßte wahrlich nicht, warum z. B. der Malerei nicht eben die Ehre gebühren sollte, welche man bis jetzt hauptsächlich nur der Poesie widerfahren ließ, und da der ästhetische Theil der ausschliessend sogenannten bildenden Künste noch am meisten im Dunkeln liegt, und die Anführung zur Ausübung derselben meist nur handwerksmäsig geschiebt, so hoffe ich für meine Bemühung hier wenigstens einigen Dank zu verdienen. Uebrigens glaube ich, daß die Ursache, warum die meisten Theoristen so schnell über Malerei und Bildnerei hinwegzuspringen pflegen, zunächst in dem Mangel zweckmäsiger

artistischen Sammlungen liege, ohne welche der Vortrag über diesen Theil der Aesthetik nicht anders als dürftig und unbefriedigend ausfallen kann. Ein kleines Kabinet von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen sollte an keiner höheren Lehranstalt fehlen, wenn man anders der reinmenschlichen Bildung noch gedenken will in einer Zeit, die alles nur unter den Maßstab des Nützlichen zu bringen sucht. Große Hoffnungen darf man darum wohl nicht allgemein hegen, und der Verfasser kennt sogar eine Akademie, wo bei der Ankündigung ästhetischer Vorlesungen der Zusatz: „mit Benutzung einer artistischen Sammlung" von dem kritischen Zusammenträger des Lectionskatalogs durchgestrichen wurde! —

Die Literatur habe ich nur sparsam nachgewiesen, und mich dabei auf das Brauchbarste, und bei den Dichtern nnd andern Künstlern auf die vorzüglichern beschränkt. Beispiele wollte ich nur sparsam aufnehmen, so wenig man ihrer auch beim mündlichen Vortrage entrathen kann.

Jedoch bin ich gesonnen, eine kleine Anthologie, als Anhang zu diesem Lehrbuche, nachfolgen zu lassen, denn ob wir gleich auch an solchen Sammlungen einen eben nicht erfreulichen Ueberfluß besitzen, so ist doch keine darunter, welche in Hinsicht auf ästhetische Vorlesungen durchaus zweckmäsig gewählt wäre.

Heidelberg am 13. July 1809.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Allegorie	57 — 93
Anmuth	35
Anordnung	163
Arten der Mahlerei	18
Attribute	62
Ausdruck	56 — 185
Ausführung	168
Baukunst	212
Ballade	246
Begeisterung	10
Beleuchtung	181
Caricatur	155
Charakterbild	149
Didactische Poesie	262
Drama	347

	Seite
Einheit	19
Elegie	249
Epigramm	377
Epistel	271
Epos	331
Erfindung	15
Erheben	5
Erzählung	319
Fabel	276
Farbe	177
Figuren	63
Form	17
Furchtbar	6
Gartenkunst	75
Gegenstände, ästhetische	15
Genie	9
Geschichte der Malerei	191
Geschichte der Sculptur	207
Geschichtmalerei	134
Geschmack	11
Grazie	38
Größe	4
Gruppe	166
Heroide	255
Holdseligkeit	36
Huld	35
Hymnus	223
Idylle	295
Komisches	50

	Seite
Komödie	366
Korrektheit	21
Kraft	23
Kunst	1
Kupferstecherkunst	195
Landschaft	156
Leben	33
Legende	320
Lied	242
Madrigal	269
Malerei	87
Malerisch	8
Mannigfaltig	18
Motive	16
Mystische Gegenstände	97
Mythische Gegenstände	104
Musik	383
Naivetät	7 — 41
Nacktheit	148
Ode	230
Parabel	281
Plastische Künste	74
Poesie	218
Porträt	153
Roman	324
Romantisch	339
Romanze	318
Rondeau	260
Rührung	7 — 43

Seite
Satyre ---------- 287
Satyrisch ---------- 55
Schauerlich ---------- 7
Schauspielkunst ---------- 392
Schmuck ---------- 20
Schönheit ---------- 3
Sculptur ---------- 202
Simplizität ---------- 20
Sittlichkeit ---------- 13
Singspiel ---------- 370
Sonett ---------- 259
Stil ---------- 21
Symbol ---------- 23 — 57
Thiere ---------- 153
Tragödie ---------- 356
Wirkung der Kunst ---------- 12
Witz ---------- 10 — 44
Wunderbares ---------- 332
Würde ---------- 33
Zeichnung ---------- 172

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Allgemeiner Theil.

§. 1.

Kunst ist das Vermögen zu bilden; allem Bilden liegt aber ein Urbild zum Grunde, wie allem Werden ein Seyn.

§. 2.

Dieses Vermögen ist ein ursprüngliches im Menschen, und äussert sich als Spieltrieb schon im Kinde, aber die Kunst geht nicht hervor aus diesem Spieltriebe, welcher blos die Form der ersten Aeusserung einer noch gebundenen Kraft ist, sie muß vielmehr mit hohem Ernste geübt werden.

§. 3.

Wo der Mensch abhängig ist in seinem Wirken von einem äussern Bedürfnisse, da schafft er nicht frey und selbstständig, er fügt sich den Forderungen des täglichen Lebens, und was er hervorbringt, ist berechnet als Mittel zu irgend einem Zweck, und hat kein für sich bestehendes Daseyn. Er muß hier ringen mit der Natur, die ihm feindselig entgegen steht. Dies ist der Ursprung und das Gebiet der mechanischen Künste.

§. 4.

Im Menschen hat sich die Natur selbst wiederholt. Gleich ihr ruft er aus sich eine Welt hervor in wohlgefälligen Formen, und durchdrungen von geistigem Leben. Er bildet in Sprache, Farbe, Stein und Tönen, aber nicht um der Natur nachzukünsteln, oder sich mit ihr zu messen, sondern weil eine schöpferische Kraft in ihm wohnt, die darum auch den Alten als Gottheit erschien.

Est deus in nobis, agitante calescimus illo.

§. 5.

Jedes Gebilde des freyschaffenden Menschen hat sein eignes, unabhängiges Seyn, und in diesem Seyn ist sein ganzer Werth eingeschlossen. Darum ist es nicht blos todte Form, es wird von höherem Leben bewegt. Dieses Leben kann aber kein andres seyn, als ein rein menschliches, denn wie ähnliches nur von ähnlichem erkannt wird, so kann es auch nur ähnliches hervorbringen. Der Mensch kann, wie die Gottheit, nur schaffen nach seinem Bilde. Dies ist es auch, was uns in der Natur anzieht; wir tragen den menschlichen Charakter in sie hinüber, indem wir ein freies Leben und Wirken in ihr wahrzunehmen glauben, und ihr Reiz verschwindet, sobald sie uns unter dem Gesetz strenger Nothwendigkeit erscheint.

§. 6.

Das Leben der Kunstform ist der geistige Begriff, welchen der Künstler mit dem Stoffe vermählt, und in würdiger Gestalt zur Anschauung bringt. Man muß daher in aller höhern Kunst Form und Bedeutung unterscheiden.

§. 7.

Im Beginn der Kunst erliegt die Form unter der Idee; die Werke dieser Periode gefallen durch die Naivetät in dem schwachen, kindlichen Anstreben gegen die technischen Bedingungen der Form, so wie durch den frommen, keuschen Sinn, dem es nur um die Bedeutung, nicht um das Zeichen zu thun ist, weswegen alle Kunst, in ihrem Entstehen, sich mehr zum symbolischen hinneigt. Hat die Kunst aber ihren Cyclus durchlaufen, so erliegt die Idee unter der Form, und das höchste Bestreben geht auf technische Vollendung.

§. 8.

Will der Künstler seine Aufgabe befriedigend lösen, so muß er seinen Gegenstand idealisch darstellen, das heißt, er muß die Begrenzung der Individualität vertilgen, ohne daß darum sein Gebilde charakterlos werde.

§. 9.

Das Charakteristische in der Kunst ist die Schönheit, oder die Vereinigung von Kraft und Anmuth.

§. 10.

Die Kraft ist männlich, die Anmuth weiblich. Wo jene vorherrscht, entsteht Würde, wo diese, Liebreiz. Erscheinen sie streng geschieden, so wird die Kraft zur Härte und Rohheit, die Anmuth zur Weichlichkeit. Auch in den meisten Naturprodukten findet sich dieser männliche oder weibliche Charakter, und wo das Geschlechtlose anfängt, hört die Schönheit auf.

§. 11.

Es giebt eine große und erhabene, eine rührende, eine naive und eine mahlerische Schönheit.

§. 12.

Alle Größe hat ein Maß, und ist darum begrenzt. Bisweilen ist sie in der Wirkung verschwistert mit dem Erhabenen, oft aber ist sie blos furchtbar, wie in Timoleon's Brudermord und in Shakespear's Richard III. Sie kann übrigens als Ausdehnung oder als Kraft erscheinen (mathematische und dynamische Größe.)

§. 13.

Aesthetische Größe ist nur, wo wir die Wirksamkeit einer mehr als gewöhnlichen Kraft sehen oder ahnden. Sie erscheint in einer Darstellung dieser Wirksamkeit selbst, oder in einem Bilde derselben. Die himmelstürmenden Giganten, die fromme Antigone, die ihren Bruder begräbt, nicht achtend der

Drohungen des Tyrannen, weil sie lieber den Göttern gefallen will, als den Menschen. Richards III. Ausruf: Mein Königreich um ein Pferd! und selbst das Schweigen des Ajas, als Odysseus in die Unterwelt zu ihm kömmt, sind groß, aber in ihren Wirkungen ähnlich dem Erhabenen, denn sie erheben uns zum Gefühl eigner inwohnender Kraft.

§. 14.

Wenn das Große seine Wirkung thun soll, so muß es weder raisonnirt noch affektirt seyn, sondern eine nothwendige Bedingung des Gegenstandes. Seine Gegensätze sind das Niedrige und Schwülstige.

§. 15.

Das Erhabene ist unbegrenzt, und hebt den Menschen zum Gefühl eigener Unendlichkeit. Es ist darum auch ohne Maas, und kein Vergleichungsbegriff.

§. 16.

Das Erhabene kann erscheinen in einer Idee, einem Charakter, oder einem Bilde. So zeigt es sich in der Aufschrift am Tempel der Isis: Ich bin, die war und seyn wird, kein Sterblicher hat meinen Schleier aufgedeckt; so (beim Lukan) in Cato's herrlicher Rede, indem er am Tempel des Jupiter Hammon vorübergeht, so in dem Biblischen: Der die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch, so in vielen Stellen im Buche Hiob und in den Psalmen.

§. 17.

Keine physische Kraft kann erhaben seyn, denn sie ist immer begrenzt. Darum ist es nichts weniger als erhaben, wenn Zeus, beim Homer, die Götter und Göttinnen auffordert, sich an ihn zu hängen, und zu versuchen, ob sie ihn wohl hernieder zu ziehen vermöchten.

§. 18.

Das Große und Erhabene vertragen sich durchaus nicht mit Schmuck, denn sie wirken einzig durch ihre Erscheinung, und verschmähen alles unwesentliche, indem die höchste Kraft immer auch die einfachste Richtung hat.

§. 19.

Wo das Große und Erhabene blos aus gespannter Phantasie hervorgeht, und nicht aus der innern Energie des Künstlers, da entsteht das Ungeheure und Frostige, wie bisweilen im Ariost und Milton, und noch häufiger in Benjohnson, Dryden, Young, Lohenstein und mehrern andern, weswegen denn auch der moderne Mysticismus, etwa Novalis ausgenommen, so kalt läßt, weil sein Daseyn kein wirkliches, sondern nur ein scheinbares ist.

§. 20.

Nahe verwandt dem Großen und Erhabenen, und oft Eins mit demselben, sind das Furchtbare und

Schauerliche. Ihr ästhetisches Interesse ist zum Theil Eins mit dem Tragischen, wovon in der Folge die Rede seyn soll, zum Theil beruht es auf der eigenthümlichen Anregung der Phantasie, welche durch das Helldunkel, worin diese Gegenstände erscheinen, einen freiern Spielraum gewinnt. Herrliche Beispiele hievon finden sich im Hamlet und Mackbeth, in den alten nordischen Sagen und Dichtungen, in Goethe's und Klingers Faust, in Dante und einigen andern Dichtern.

§. 21.

Die ästhetische Rührung besteht in der tiefern Erregung unsers Gefühls durch ein reinmenschliches Interesse. Ihre Arten sind das Sentimentale und das Tragische, jenes, wo der Künstler selbst sein Object ist, dieses, wenn er ein Leiden ausser sich darstellt.

§. 22.

Das Naive entspringt aus dem Gegensatze zwischen Natur und Kunst, und es kann darum nur erkannt werden in einer spätern Zeit, wo das Leben abgewichen ist von der Natur. Für die Zeitgenossen Homers und Theokrits gab es keine Naivetät.

§. 23.

Wo die Natur einen Gegensatz bildet mit der Kunst, da muß diese beschämt werden durch jene, indem dem Menschen nun das Gefühl wird von dem

Verluſt ſeines kindlichen Sinns und ſeiner urſprüng-ichen Reinheit. Aber auch der hochverfeinerte Menſch kann bisweilen von der Natur überraſcht werden, und ſo giebt es ein doppeltes Naive, das der Geſinnung und das der Ueberraſchung. Jenes erweckt Rührung, dieſes Lachen.

§. 24.

Je näher der Künſtler der Natur iſt, deſto naiver iſt ſein Charakter, und der Charakter ſeiner Werke. Dieſe Kindlichkeit ſpricht uns rührend an in den Geſängen eines Homer und Heſiod, im Charakter eines Dùval, in den Bildern eines Peruggino und Albrecht Dürer, ſcherzend in den Gemählden der holländiſchen Schule.

§. 25.

Das Mahleriſche iſt die Anmuth in der Bewegung. Es erſcheint in der unbeſeelten Natur, wenn wir den ſcheinbaren Charakter der Freiheit in ihr wahrnehmen. Uebrigens iſt das Naturſchöne da Eins mit dem Kunſtſchönen, wo in den Gebilden der Natur die Einwirkungen von Zeit und Raum nicht ſichtbar ſind.

§. 26.

Alle Kunſt iſt in ihrer Darſtellung ſubjectiv oder objectiv, ſentimental oder plaſtiſch. Das lezte wird überall da ſeyn, wo der Künſtler ſelbſt noch nicht abgefallen iſt von der Natur, und das Göttliche

noch nicht untergegangen in seinem Geschlechte. Sobald aber das äussere Leben seinen Werth verliert, und der Mensch flüchten muß in sich selbst, und seine Wünsche und Hoffnungen einer bessern Zeit zuwenden, dann wird immer mehr oder weniger seine Individualität hervortreten, und in seinen Produkten sich ausdrücken. Darum ist auch der ganze Charakter der modernen Poesie lyrisch.

§. 27.

Die Bedingung des Künstlers ist Genie, oder die schaffende Kraft, welche nach ihren eigenthümlichen Gesetzen urbildlich wirkt. Diese Kraft hat ihr Gesetz in sich, aber es kann nicht ausgesprochen werden in Worten, die Urtheilskraft kommt nicht hinzu, sondern sie ist in ihm. Das Kunstgenie wirket daher immer original, auch wenn es scheinbar nachahmt, denn es zernichtet das fremde Leben, indem es ihm ein eigenes, neues, selbstständiges Daseyn gibt.

§. 28.

Das Kunstgenie beruht auf Phantasie, Gefühl, Humor und Witz; es ist aber sehr verschieden von sogenannter Virtuosität.

§. 29.

Die Phantasie schafft den Stoff, den das Talent nur sammelt oder verarbeitet, sie gibt ihm eine Form nach dem Urbilde, welches sie bewahrt,

oder scherzend von der Natur entlehnt. Auf einer niedrigern Stufe, als Einbildungskraft hat sie bloße Reminiscenzen, und leitet die Arbeiten der ästhetischen Kopisten und Naturbeschreiber.

§. 30.

Das Gefühl theilt der Form Leben mit aus seiner eignen Fülle. Es hat seine Begrenzung in der Subjectivität des Künstlers, aber diese Begrenzung muß im Kunstwerke verschwinden.

§. 31.

Der Witz ergreift seinen Gegenstand spielend, und entzweit ihn scheinbar mit sich selbst. Der Humor löst diese scheinbare Entzweiung wieder auf, durch den Ernst der Bedeutung. Es ist der Witz im Gemüthe, darum wird er oft sentimental.

§. 32.

Der Zustand der Wirksamkeit des Genies heißt Begeisterung. In diesem Zustande wirkt der Künstler nicht mehr frei, er folgt einer innern Nothwendigkeit, die ihn bewußtlos dahin reißt; aber wie das Werk aus ihm hervorgeht, erkennt er in ihm sich selbst wieder, und freut sich seines Bildes. Wie über allem Werden und Vergehen in der Natur ein Schleier liegt, den keine sterbliche Hand zu heben vermag, so auch über den Produktionen des Geistes.

§. 33.

Es giebt darum auch keine Regel für die Konception eines Kunstwerkes, wohl aber für die Komposition und technische Vollendung desselben, so wie es einen bestimmten Standpunkt gibt für die Kritik. Was sich hierüber in einem Lehrbegriff fassen läßt, macht den Innhalt der Aesthetik aus.

§. 34.

Die Kritik beruht auf dem Geschmack oder dem Schönheitssinne. Den Geschmack zu bilden giebt es kein anderes Mittel, als den Menschen früh mit Gegenständen des Schönen zu umgeben. Er ist aber nur zu oft abhängig von Zeit, Nationalität und Klima, weswegen er ächt und falsch, natürlich und erkünstelt, fein und roh, einseitig und vielseitig seyn kann. Der Sinn für das Schöne darf in keinem Menschen fehlen, wenn ihn nicht etwas zu seiner Totalität als Mensch mangeln soll.

§. 35.

Das Geschmacks-Urtheil ist an sich nur subjectiv, aber es wird von jedem Menschen als unbedingt und allgemein gültig ausgesprochen, denn es beruht auf dem Gefühle, daß der Sinn für das Schöne nothwendig und das Schöne selbst zu allen Zeiten und unter allen Völkern nur Eins sey und seyn müsse.

§. 36.

Da das Wesen der Kunst nicht erforscht werden mag, so kann die Kritik auch blos ihre negativen Urtheile hinreichend belegen.

§. 37.

Wie der Künstler Eins ist mit seinem Kunstwerke, so muß es auch der Beschauer werden, und es in sich aufnehmen. Wem nicht selbst ein Antheil ward von productiver dichterischer Kraft, wer nicht Künstler wird mit dem Künstler, der ermangelt auch des wahren Sinnes für die Kunst.

§. 38.

Die Anregung der eignen schöpferischen Kraft ist es, was die höchste Wirkung der Kunst ausmacht, und die sogenannte Illusion, oder die Verwechslung eines Kunstprodukts mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur eine technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung aufhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers abnöthigt. — Bisweilen ist es aber auch nur die individuelle Gutmüthigkeit, die kindliche Beschränkung, die uns in einem ästhetischen Werke anzieht, und welche wir für Schönheit nehmen.

§. 39.

Die schöne Kunst darf keinem fremden Zwecke dienen, denn es ist ihr bloßes Daseyn, wodurch sie

sich geltend macht, und daß wir dem ächten Kunstwerke ein freies, unabhängiges Seyn zugestehen müssen, darin liegt die poetische Täuschung, von welcher in den Kunsttheorien so oft falsche Ansichten gegeben wurden. Uebrigens mag eine sogenannte patriotische Kunst in politischer oder kammeralistischer Hinsicht immer ihren Werth haben, und die Produkte derselben können sogar, unter gewissen Umständen, eine sehr tiefe Wirkung hervorbringen, nur wird diese Wirkung keine ästhetische seyn.

§. 40.

Die Sittlichkeit des Künstlers beruht nicht auf einer sittlichen Tendenz seiner Produkte, sondern in dem keuschen, unentweihten Sinn, womit er empfängt und hervorbringt. Was die Begierde erregt in einem Kunstwerke, wird nicht darum tadelhaft, sondern weil dadurch das ästhetische Produkt, als solches aufgehoben wird. Die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien.

§. 41.

Den Beruf zur Kunst gibt die Natur; ihre Ausübung hängt aber ab von zufälligen Umständen und technisch erworbenen Fertigkeiten. Man kann darum Künstler seyn im höheren Sinne, ohne etwas zu produciren, und sehr treffend ist Lessings Bemerkung, daß Raphael der größte Mahler gewesen wäre,

auch wenn er unglücklicher Weise ohne Hände zur Welt gekommen seyn würde.

§. 42.

Die Bildung des Künstlers hängt zwar vom Unterricht ab, und von Uebung nach klassischen Mustern; die lezte kann aber leicht der eigenthümlichen schöpferischen Kraft Abbruch thun, wie denn auch große Kunstsammlungen zwar den Geschmack fördern und die Begriffe berichtigen, aber der Kunst selbst in ihrem freien Wirken eher hinderlich sind. Die vorhandenen Muster des Schönen in Poesie, Musik und zeichnenden Kunst müssen nur den Genius aufwecken, und bei der äussern Vollendung der Form als Kanon dienen. Wer zu viel und zu lange sieht, der verliert das Vertrauen auf sich selbst, und indem er sich Fremdes aneignen will, bleibt er ewig von diesem Fremden abhängig. Daher erklärt sich, warum auch genialische Menschen sich so leicht zur Manier verirren konnten, und mit all ihrer Kraft in dem Eklektizismus untergingen.

§. 43.

Neben der schönen Kunst giebt es auch eine verschönernde, aber ihre Produkte bestehen nicht durch sich selbst, und dienen als Schmuck, ohne eigenthümliche Bedeutung.

§. 44.

Alle schönen Künste sind Eins durch sich selbst; und unterscheiden sich blos durch den materiellen

Stoff, in welchem sie bilden, daher sind ihnen auch die allgemeinen Grundsätze gemein.

§. 45.

Diese allgemeinen Grundsätze beziehen sich: 1. auf Erfindung; 2. auf Anordnung; 3. auf Ausführung.

§. 46.

Der Künstler muß seinen Stoff selbst erfinden, er sey ihm nun historisch dargeboten oder nicht. Der Stoff liegt entweder in seiner eignen Individualität, oder ausser derselben, er ist ein subjectives oder ein objectives, darum gibt es nur zwei Hauptarten der Kunst, Lyrik und Plastik, doch können beide sich mischen.

§. 47.

Die Gegenstände für den Künstler sind entweder gleichgültige, oder günstige, oder widerstrebende, aber dem niedrigern Geiste widerstrebt oft, was dem höhern als günstig erscheint. Den gleichgültigen Stoff interessant zu machen ist der Vorzug des Genies, sich auf das historische Interesse desselben stützen Zeichen innerer Dürftigkeit.

§. 48.

Gänzlich mißlingen muß das Bestreben der Kunst an einem jeden Stoffe, der sich in keinen geistigen Begriff auflösen läßt, oder keiner ästheti-

schen Form empfänglich ist. Die leblose oder blos organische Natur kann daher auch nur insofern ein Gegenstand für das Bestreben des Künstlers werden, als er ihr einen geistigen Charakter aufzudrücken weiß.

§. 49.

Die Wahl der Gegenstände wird mehr oder weniger beschränkt durch die verschiedenen Mittel der Darstellung, die jeder schönen Kunst ausschliessend eigen sind.

§. 50.

Der Stoff kann reich seyn oder dürftig, einfach oder zusammengesezt, gemein oder edel. Immer muß ihn der Geist des Künstlers leicht durchdringen können.

§. 51.

Nach Erfindung des Stoffes muß der Künstler die Motive wählen. Diese sind 1. die großen und erhabenen; 2. die anmuthigen; 3. die naiven; 4. die rührenden; 5. die wunderbaren; 6. die scherzhaften und komischen.

§. 52.

Die Wahl dieser Motive hängt nicht blos von der Neigung des Künstlers ab; sie werden vielmehr meist gegeben durch den Stoff und die Form. Auch sind sie in ästhetischer Hinsicht von ungleichem Werth.

§. 53.

In jeder ästhetischen Composition müssen Stoff und Form als ein organisches Ganzes erscheinen. Die Form selbst ist aber nichts weniger als willkührlich, denn sie hängt ganz von dem Stoffe ab.

§. 54.

Die Form steht unter dem zweifachen Gesetze der Schönheit und Correctheit. Jene ist das Werk des Genies, diese der Technik.

§. 55.

Der geistige Begriff, die Seele aller Kunstgebilde, kann nur in der Form und durch die Form sichtbar werden, und das Gemüth ansprechen. Der Begriff wird daher durch die Form versinnlicht, aber auf eine würdige und wohlgefällige Weise.

§. 56.

Die Kunstformen sind verschieden theils nach dem Stoffe, welchen der Künstler behandelt, theils nach den Zeichen, deren er sich zur Darstellung bedient, als da sind: Töne, Sprache, Farbe u. s. w. Sie sind es aber auch in Absicht des allgemein Charakteristischen wieder durch die Nationalität und den Geist der Zeit, von welchem der Genius der Kunst immer mehr oder weniger abhängig bleibt.

In der Kindheit der Kunst ist die Form dürftig, ohne Haltung und Anmuth, in ihrer Jugend herrschen Kraft und Rauhheit vor, in der Reife ihres Alters Schönheit und Grazie, bis sie zulezt in das Formlose sich verliert, wie sich denn Kindheit und Altersschwäche immer berühren.

§. 57.

Es gibt bloß technische Formen, wie in der Poesie das Sonett, Triolet, Madrigal etc., welche den schaffenden Geist durch ihre Zufälligkeit beschränken, und darum verwerflich sind.

§. 58.

Jedwede Form muß poetisch seyn, das heißt, sie muß als das Werk der selbstschaffenden Phantasie erscheinen. Poesie ist der gemeinsame Berührungspunkt aller schönen Künste, und was nicht in eigner anziehender Gestalt und mit eignem Leben auftritt, das kann nicht als Werk der Kunst gelten. In dieser Hinsicht schliessen sich die meisten didactischen Gedichte und die gewöhnlichen Porträte aus dem Kreis ächter Kunstgebilde von selbst aus.

§. 59.

Jedes Kunstwerk besteht aus Theilen eines vollendeten Ganzen; diese Theile, als verschieden unter sich, bilden ein Mannichfaltiges, ohne welches weder das Gefühl noch die Phantasie an-

genehm erregt und beschäftigt werden könnten. Jedes Einzelne muß aber an sich schon als nothwendiger Theil eines bestimmten organischen Ganzen erkannt werden.

§. 60.

Durch Einheit wird das Mannichfaltige zu einem harmonischen Ganzen verknüpft, denn nur als solches kann ein ästhetisches Produkt auf den Namen eines Kunstwerks Anspruch machen, und ohne eine solche Verknüpfung entstehen Verwirrung und Mangel an Interesse. Jedoch muß man die historische von der poetischen Einheit unterscheiden, denn blos die lezte hat der Künstler zu berücksichtigen. In Raphaels Transfiguration, z. B. findet sich allerdings keine historische Einheit, wohl aber eine dichterische durch die verbindende Idee, welche dem Ganzen zum Grunde liegt.

§. 61.

Selbst die Einheit der einzelnen Form kann bisweilen geopfert werden, wo die Form symbolisch erscheint, und in ihrer ungleichartigen Zusammensetzung wieder auf den Begriff hindeutet. Von dieser Art ist die verschleierte Isis mit den hundert Brüsten. In dieser scheinbaren Mißgestalt kündigt sich bedeutend das tiefverborgene, allnährende Leben der Natur an.

§. 62.

Von Einheit ist die Simplicität zu unterscheiden. Je weniger Hilfsmittel der Dichter in Bewegung sezt, desto tiefer wird seine Wirkung seyn. Aphrodite erscheint unbekleidet, und nur ein leichtes Gewand umfließt die Grazien. Nur wenn der Mensch abgefallen ist von der Natur, genügt sie ihm nicht mehr in ihrer keuschen Einfalt, er schafft sich ein Afterbild, und behängt und bemahlt es, wie die Wilden ihren Körper. Darum stehen die frühern Dichter und Mahler und Tonkünstler aller Völker meist sehr weit über den spätern, Homer so weit über den Alexandrinern, Theokrit über Bion und Moschos, die florentinische Schule über der venetianischen; darum sind die größten Menschen auch die einfachsten. Nur muß die Simplicität nie Zeichen der Dürftigkeit seyn.

§. 63.

Die Simplicität macht den Schmuck nicht verwerflich, sobald er nur nicht am unrechten Orte angebracht wird. Die corinthische Säule mit ihrem reichverzierten Kapitäl ist nicht minder schön als die dorische mit ihrem einfachen Knauf, nur eine jede auf eigne Weise. Wo ein Kunstwerk weniger innere Tiefe hat, da wird es weniger des äußeren Schmuckes entbehren können, wie die Oper gegen die Tragödie, die Theatermusik gegen den Choral, der Tempel gegen den Palast. Nur daß der Schmuck

nie Ueberladung und nie da angebracht werde, wo er stört und abzieht. Man stelle, um ein Beispiel zu haben, Guido's und Netscher's Cleopatra nebeneinander, beide in dem Moment, wo die Schlange den tödlichen Biß vollbringt. Bei Guido steht sie einsam, gewandlos, die Beiwerke sind nur angedeutet, bei dem Niederländer die reichste Bekleidung und Umgebung, eine Fülle von Farbenpracht, wodurch die ernste, feierliche Todesscene zur Prunkscene wird.

§. 64.

Leichtigkeit ist ebenfalls ein unerläßliches Erforderniß für die Darstellung. Der wahre Künstler schafft ohne gewaltsame Anstrengung, zwar nicht spielend, aber doch mit besonnenem Ernste, der Nachahmer bringt nur mit ängstlicher Mühe hervor, darum ist in dem Werke von jenem so wenig eine Spur des Werdens sichtbar, als in den Produkten der Natur; frei, wenn gleich nach einem strengen inneren Gesetze, fügen sich die Theile unter der Hand des produktiven Dichters zu einem Ganzen, wie nach den Tönen von Amphions Leyer die Steine sich zu Mauern und Wohnungen gestalteten. Alles übrige erscheint als Kind der Mühe und Noth.

§. 65.

Wo die Leichtigkeit bloß auf technischer Fertigkeit beruht, da deutet sie auf Mangel an innerer Kraft, und was aus ihr hervorgeht, wird darum

auch nie auf das Gemüth wirken, weil der tiefe Sinn fehlt und die höhere Bedeutung.

§. 66.

Ein jedes Kunstwerk muß natürlich seyn, das heißt, es muß den Schein eines Naturwerks haben. Diesen Schein erhält es nur durch seinen strengen organischen Zusammenhang, durch die innigste Verbindung der Form mit dem Stoffe. Ein jedes Seyn ist nur nach Gesetzen möglich, und wir nennen darum unnatürlich, was sich von diesen Gesetzen entfernt, und eben dadurch sein eigenthümliches Daseyn aufhebt, und ein fremdes in sich aufnimmt.

§. 67.

Aus der Natürlichkeit eines Kunstwerkes geht seine Wahrheit hervor, oder seine Uebereinstimmung mit sich selbst. Es ist im Gebiete der Kunst sehr gleichgültig, ob der Gegenstand der Sinnenwelt oder dem Reiche der Phantasie angehöre, und die Erscheinung der Hexen im Makbeth, des Geistes im Hamlet, des Oberon und der Titania haben dieselbe poetische Wahrheit, welche wir der Antigone des Sophokles, dem Laokoon und andern Werken dieser Art zugestehen. Die Wahrheit der Sinnenwelt ist für ihn nur in sofern bindend, als er sich selbst in dieser Welt bewegt, aber auch hier mag er die Schranken durchbrechen, sobald er nur die Phantasie über die Empfindung zu erheben

weiß, darum steht der genialische Dichter, zum Beispiel, in Absicht der häufigen Ortsveränderungen auf der Bühne, nicht unter dem Gesetze, welches das blose Talent beschränkt. Auch löst der tiefere Sinn oft einen scheinbaren Widerspruch, wie in Correggio's Kreuzabnahme, wo gemeine Kritik dem Künstler zum Vorwurf machte, daß der Leichnam des großen Todten mehr das Ansehn eines in Leiden entschlummerten als eines durch Leiden zu todte gemarterten habe, aber gerade dem gemeinen Sinn mußte das Geheimniß dieser Erscheinung verschlossen bleiben, der höhere ahnete leicht, daß hier kein wirklicher Tod sey und keine Verwesung, sondern das Wunder einer baldigen Auferstehung. Aus ähnlichem Grunde finden unsre meisten Schauspieler, und auch andere, die nur sich selbst spielen, den Schmerz in der Niobe zu kalt, und den Apollo fast ein wenig geistarm, weil ihnen das Leiden und Wirken höherer Naturen etwas unbegreifliches hat.

§. 68.

Die ästhetische Wahrheit steht unter dem Gesetz der **Würde**, und andre Forderungen entstehen daher für die zeichnenden Künste, andre für die Poesie. Das Auge fühlt sich von mancher Erscheinung abgestossen, welche die Phantasie willig aufnimmt. Der Dichter durfte den Laokoon lautaufschreien lassen im schrecklichen Schmerz, er durfte die priesterliche Binde mahlen, verunreinigt von

dem Geifer der Schlangen; aber wehe, wenn ihm hier auch der Künstler gefolgt wäre, dem wir die herrliche Gruppe in Marmor verdanken! Dadurch, daß in seinem Laokoon mehr Ruhe vorherrscht, hebt er nur die gemeine Wahrheit täglicher Erfahrung auf, keineswegs aber die dichterische, welche höher steht als die Erfahrung.

§. 69.

Selbst in den phantastischen Gestaltungen der Kunst ist noch Wahrheit, wie in der Posse des Lustspieldichters, in der Carrikatur und in den Arabesken des zeichnenden Künstlers, denn auch wo der Genius seinen Gegenstand spielend und scherzend ergreift, ist kein Zeichen ohne Bedeutsamkeit und keine Bedeutung ohne inneren Zusammenhang mit dem Zeichen.

§. 70.

Das Kunstwerk soll deutlich seyn, oder — sich selbst aussprechen. Viel hängt hier wieder von den Zeichen ab, deren sich der Künstler zur Darstellung bedient, und die Mahlerei ist in dieser Hinsicht ungleich beschränkter als die Dichtkunst, am beschränktesten aber die Musik. Auch ist es überhaupt unmöglich, die Grenze der Deutlichkeit anzugeben, jenseit welcher die Poesie aufhört, und die Prose anfängt. Was hauptsächlich nur die Phantasie erregen soll, darf nicht in zu bestimmter Gestalt hervortreten, darum hat die Mahlerei kein

Wunderbares außer dem Helldunkel, und dessen überhaupt weniger als die Dichtkunst, weil dort die Gestalten in festen Umrissen erscheinen, darum mußte Guido, in der Himmelfahrt der Jungfrau, die Farbe erst entkörpern und in reines Licht auflösen, darum kann kein Mahler die schauerliche Oede einer Gegend unter dem Nordpol in Farbe bilden, wie Klopstock es in dem einzigen Vers konnte:

„Wo kein Todter begraben liegt, wo kein Auferstehn seyn wird.“

§. 71.

Treu wird die Darstellung des Künstlers durch die Uebereinstimmung derselben mit dem Urbilde, dieses sey nun eine innere oder äußere Erscheinung. Im lezten Falle wird aber die Treue nur momentan, inwiefern sie statt des Charakterischen und Bleibenden, oder auch zugleich neben demselben, das Zufällige und Vorübergehende fixirt. Diese prosaische Treue ist der poetischen geradezu entgegengesezt, welche überall das Gemeine vertilgt, und nur den Begriff individualisirt. Jener verdanken wir so viele platte und zum Theil zurückstoßende Naturkopieen im Drama, in der sogenannten mahlerischen Poesie, in der Lyrik sogar, so wie im Porträt und in der Landschaft.

§. 72.

Jedes Kunstwerk sey vollständig, d. h. ihm mangle nichts von dem, wodurch die Möglichkeit

seines Daseyns bedingt wird. Das Gesetz der Vollständigkeit bezieht sich auf die einzelnen Theile wie auf das Ganze. Ein Torso mag wohl, als Studium des Künstlers, seinen Werth haben, in der Reihe ästhetischer Werke kann man ihn bloß historisch aufführen. Bisweilen liegt auch schon im Gegenstande die innere Unmöglichkeit seiner Vollendung, wie in Schillers Geisterseher. Was konnte der Dichter in einem zweiten Theile noch zeigen, als das leere bretterne Gerüst des Schauspiels, das prosaische Spiel hinter den Coulissen? Er mußte selbst hervortreten, und die Auflösung geben, aber eben dadurch auch sein Werk als Kunstwerk zernichten.

§. 73.

Das Bestreben nach Vollständigkeit kann leicht auf der einen Seite in leeren Ueberfluß, auf der andern in Plattheit und kindisches Spiel ausarten, wie in dem mühsamen Fleiß eines Denner, der mikroscopischen Naturmahlerei eines Brockes und in der ewig spinnenden Prosa eines unsrer bekanntesten Dichter. Mit wenigen rohen Pinselzügen weiß der geniale Künstler zu bezeichnen, was der, dessen Talent die Geduld ist, oder der sich immer unstet auf excentrischen Bahnen bewegt, selten auch nur anzudeuten vermag.

§. 74.

In einem Kunstwerke hat nicht alles gleiche Bedeutsamkeit; einiges muß darum bestimmter her-

vorgehoben, andres mehr zurückgestellt werden, dadurch gewinnt das ganze Haltung. Diese Lehre ist von der höchsten Fruchtbarkeit nicht blos für den Mahler, sondern auch für den Dichter, den Schauspieler und Tonkünstler, und wie zu dieser Absicht die Mahlerei Licht und Schatten, Localfarben und Perspective anwendet, so müssen es auch die übrigen Künstler, jeder nach seinen Mitteln. Auf den Hauptbegriff wird das Interesse zusammengehalten im Poem, wie im Gemählde das Licht auf die Hauptfigur, denn alles übrige ist um des Einen willen und durch das Eine vorhanden, darum ist der Schauspieldichter zu tadeln, wenn er eine Nebenperson zu bedeutend und zum Nachtheil für die Hauptperson hervorhebt, der Fabulist, wenn er ein dramatisches Interesse in seine Erzählung bringt, der Declamator, der die Kraft seines Tons nicht auszusparen weiß, der Mahler, welcher der Fläche keine Tiefe zu geben versteht.

§. 75.

Sanft und unmerklich müssen die Theile eines Kunstwerkes in einander verfliessen, und nirgend sich widerstrebend oder geschieden erscheinen. Nicht die Structur eines Körpers soll uns der dichtende Künstler zeigen, und noch weniger ein Skelett mit Drath zusammengefügt, sondern das blühende aufschwellende Leben selbst. Dadurch erhält das Gebilde Harmonie. Darum keine streitenden Gegensätze von

Licht und Schatten, sondern innige Verschmelzung der Uebergänge, keine Ostentation von anatomischer oder psychologischer Gelehrsamkeit, welche oft das ganze Verdienst eines Bildwerks oder eines Romans ausmachen, sondern Gestalten, die sich in lebendiger Kraft bewegen. Wie in Michael Angelos jüngstem Gericht der Apostel Bartholomäus dem Weltrichter seine abgezogne Haut zeigt, so könnten es die meisten Personen in den meisten unsrer modernen Dichtungen thun, wenn je ein allgemeines Sündengericht auf dem Parnaß zu Stande kommen sollte, uud man dürfte gar vielen unsrer Romanen- und Schauspieldichter sagen, was jener gemeine Sicilianer dem Mahler Houel mit drohendem Finger zurief, als er einige Umherstehende in sein Taschenbuch zeichnete: Dir wird wohl anders zu Muthe werden, wenn einstens die Seelen all der kleinen Männer in deinem Buche von dir zurückgefordert werden.

§. 76.

Die Harmonie fordert aber keineswegs das eckle Verblasen und Verglätten, welches jedem Gegenstande seinen eigenthümlichen Charakter raubt, und die Kraft und die Anmuth zugleich aufhebt. Unsre Dichter, zumahl die meisten Modernen, lassen sich zwar ein Uebermaß der Feile selten zu Schulden kommen, desto häufigere Beispiele davon geben aber einige unsrer Tonkünstler und einige Mahler der nie-

derländischen Schule, wie Poelemburg und van der Werft.

§. 77.

Der Künstler bedarf zur Darstellung bestimmter Zeichen, denen eine bestimmte Bedeutung unterliegt. In der richtigen Anwendung dieser Zeichen besteht die Correctheit, die ein Werk des Geschmackes und der Technik ist, indem sie von anerkannten Regeln ausgeht, und folglich erworben werden mag.

§. 78.

Wenn es gleich für jeden einzelnen Künstler nur einerlei Zeichen giebt, für den Dichter nur Wörter, für den Tonkünstler nur Töne, für den Mahler nur Zeichuung und Farbe, so lassen diese Zeichen in ihrer Zusammensetzung doch wieder eine große Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit zu. Die Eigenthümlichkeit im Gebrauche derselben macht den Styl aus.

§. 79.

Es giebt einen großen und kühnen, einen schönen und zierlichen, einen ängstlichen und kleinlichen, einen niedrigen und gemeinen Styl, auch einen antiken und modernen. Immer bezeichnet er mehr oder weniger die Individualität und das Zeitalter des Künstlers, in wiefern jene wieder aus diesem erkannt wird.

§. 80.

Der Styl kann ausgebildet werden durch das Studium klassischer Muster, aber nicht angeeignet, denn er ist eins mit den Umrissen, in welchen die Gestalten dem innern Auge des Künstlers erscheinen.

§. 81.

Die Eigenthümlichkeit des Styls hängt daruur ab von der Art und Weise, wie der Künstler von seinem Gegenstande affizirt wird. Tacitus, zum Beispiel, konnte nicht anders schreiben als in oft dunkler Kürze. Die tiefgesunkene Zeit, welche den Stoff seiner Geschichtbücher ausmacht, mußte einen edlen Geist abstoßen, wohl aber ziemte die Fülle der Rede dem Historiker, welcher die Annalen von römischer Größe und römischer Tugend aufzeichnete.

§. 82.

Die Ausartung des Styls, oder die Willkühr im Gebrauche der Zeichen macht die Manier. Wo sie hervorgeht aus der Nationalität eines Volkes, da kann bei diesem Volke die wahre Kunst auch nie zum höheren gedeihen, wie wir es am französischen Theater und an der französischen Mahlerschule sehen.

§. 83.

Durch Stoff und Form ist der Begriff eines Kunstwerkes noch nicht erschöpft. Es muß das Leben oder der Ausdruck hinzukommen. Liebend muß

der Künstler sein Gebilde umfassen, damit es erwarme von seinem Hauch, und von dem Schlag seines Herzens. Ein jedes ästhetische Produkt hat aber seine Bedeutung in sich selbst, oder es deutet auf etwas ausser sich. Im lezten Falle ist es symbolisch.

§. 84.

Die symbolische Kunst enthält unter sich das Symbol im engern Sinne und die Allegorie. Jenes personifizirt den Begriff, diese verwandelt ihn in eine ähnliche Anschauung. So sind in Raphaels Bogengemählde Klugheit, Mäßigung und Stärke symbolische Gestalten, aber Eros, der sich in die Löwenhaut des Alciden gehüllt hat, und seine Keule schleppt, ist Allegorie, bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege.

§. 85.

In dem Ausdrucke herrscht entweder die Kraft vor, oder die Grazie, das Naive oder das Rührende, das Komische oder das Satyrische.

§. 86.

Das Daseyn der Kraft erkennen wir nur aus dem Daseyn ihrer Wirkungen oder aus ihrer Thätigkeit. Ist diese Thätigkeit eine blos innere, so macht sie den Ausdruck des Charakterbildes, ist sie zugleich eine äußere, den der historischen Darstellung.

§. 87.

Die höhere Kraft erregt unser Interesse nicht durch ihre Richtung, sondern durch ihr bloßes Daseyn. Doch kann und darf ihr Bestreben nie auf Niedriges und Gemeines gehen, weil sie sich dadurch, als höhere Kraft, selbst aufheben würde.

§. 88.

Die innere Kraft kündigt sich nicht nothwendig in bestimmter Thätigkeit an, sie erscheint oft als ein Ruhen auf sich selbst. Der männliche Charakter hat aber seinen Ruhepunkt im Gefühle seiner Kraft, der weibliche in Unschuld und Vertrauen.

§. 89.

Die Kraft ist weder der Schönheit noch der Anmuth entgegengesezt, sondern blos der Schwäche. Ohne jene artet sie leicht in Rohheit aus. An der Grenze der Wahrheit und Schönheit wird sie Kühnheit, wie in den meisten Bildwerken von Michael Angelo und Rubens, in einer heiligen Familie von Raphael, wo in der heil. Anna das abgeblühte Leben und in der heil. Catharina die frische Fülle der Jugend dicht nebeneinander erscheinen. Nahe jener Grenze steht auch die Stelle in Goethe's Tasso, wo der Dichter von den Aurikeln sagt:

Sie sehen uns
Mit ihren Kinderaugen freundlich an.

§. 90.

Wenn sich in der Kraft ein höheres Bestreben ankündigt, so wird sie edel, und in dem Siege der Freiheit über Sinnlichkeit offenbart sich die Würde.

§. 91.

Männliche und weibliche Würde unterscheiden sich dadurch, daß jene ein etwas Erworbenes ist im Kampfe des Menschen mit sich selbst, diese ein treues Bewahren ursprünglicher Reinheit. Der Mann mag mit dem Geiste ringen um die Weihe, und wenn ihm auch eine verrenkte Hüfte bleibt als Zeichen seiner Anstrengung, aber dem Weibe ward diese Weihe des Himmels schon von der Natur verliehen.

§. 92.

Kraft und Huld bilden das höhere, innere Leben, welches in der Kunstform erscheint, und ohne dieses Leben kann sie nur dem Auge oder dem Ohr gefallen, aber nie das Gemüth ansprechen.

§. 93.

Das höchste, reinste Leben kündigt sich in Ruhe an, aber es wird nur selten ganz verstanden, denn es ist mehr ein Eigenthum göttlicher Natur als menschlicher. Darum halten viele die herrlichsten Bildwerke des Alterthums für kalt und todt, weil ihnen diese innere Freiheit, diese Unabhängig-

keit vom Zufälligen und Wandelbaren als ein Unding erscheint. Selbst das Künstlerauge versieht sich hier oft, und Mengs, zum Beispiel, hat bloß die Formen der alten Götterwelt begriffen, aber nicht ihren Geist.

§. 94.

Das bloß materielle Leben darf der Künstler nur insofern nachbilden, als es Zeichen eines geistigen ist. Er muß die Thier- und Pflanzenwelt in den Kreis der Menschheit erheben, und die gemeine menschliche Natur wenigstens nie in ihrer schmählichen Abhängigkeit von blos thierischen Bedürfnissen zeigen, wie so viele niederländische Mahler gethan haben, und wovon auch manche unsrer Dichter nicht frei sind. Darum kann die Liebe als bloßer Geschlechtstrieb nicht in ein Kunstwerk aufgenommen werden, und alles Bestreben, die Geschlechtsvermischung zu einer Offenbarung im Fleische zu machen, wie in der Lucinde, oder sie durch blendende Farbenpracht zu verhüllen, wie im Ardinghello, muß nothwendig verunglücken. Nicht viel weniger schlimm ist es, wenn der Künstler das Höhere im Gemeinen darstellen will, statt das Gemeine zum Höheren umzubilden. So sezt Rubens in seiner Himmelfahrt der Jungfrau, mit gutmüthiger Hausvaterliebe, seine Frau in die Wolken, und die gute Dame scheint selbst nicht zu begreifen, wie sie zu der bei ihrem Embonpoint etwas beschwerlichen Ehre einer Apotheose komme.

§. 95.

Das Leben des Mannes ist mehr ein äußeres, das weibliche Leben mehr ein inneres. Wo beide in Handlung gesezt sind, da erscheint der Mann mehr thätig, das Weib mehr leidend. Wo jener auf sich selbst stehen muß, wie im Kampfe mit dem Schicksal, da muß dem Weibe eine andre Kraft zu Hilfe kommen, oder die zarte Weiblichkeit wird in ihr aufgehoben. Diese eintretende Kraft ist das religiöse Gefühl, wie es Schiller in Maria Stuart so trefflich benuzt hat.

§. 96.

Wenn der männliche Charakter durch Kraft anzieht, so gewinnt der weibliche durch Anmuth und Huld. Diese machen den Ausdruck der schönen Seele. Das Heilige erscheint im weiblichen Gemüth als innere Nothwendigkeit. Unschuld und Demuth, Liebe und Vertrauen, und ruhige Ergebung sind kein Erwerb, sondern eine Mitgabe, und der keusche Sinn ahndet das Unsittliche oft nicht einmal da, wo es ihm in den Weg tritt, aber darum geht die reine Weiblichkeit auch unter, wo sie zum vollen Gefühl ihres Seyns gelangt. Dieß ist der verhängnißvolle Baum der Erkenntniß, und das Bewußtseyn der Blöße kann erst nach dem Falle kommen. Hierin liegt es wohl auch, warum es so wenigen Dichtern gelingen konnte, schöne Weiblichkeit darzustellen, die immer Eins ist mit

dem Naiven der Gesinnung. Nirgends treten Affektation und Bestreben sichtbarer hervor als in einer erkünstelten Natur. So parodirt sich Kotzebue immer selbst in seinen naiv seynsollenden Dirnen, und die ähnlichen Charaktere bei Iffland sind rhetorische Kunstübungen. Dies hebt Vossens Luise so unendlich über das noch immer fortwuchernde Geschlecht der Nachahmungen. Nur aus der höchsten Lauterkeit des Gemüths kann das ächte Gebilde weiblicher Würde hervorgehen, und das Naive der Gesinnung kann der Dichter nicht mehr unverfälscht aus der zweiten Hand erhalten.

§. 97.

Es giebt eine Bewegung und einen Ausdruck, welche unwiderstehlich anziehen, weil sie auf ein Einsseyn mit der Natur hindeuten. Dieser wunderbare Zauber ist die Grazie. Sie erscheint als Anmuth im äussern Leben, inwiefern dieses sich der Kunst und der blos conventionellen Sitte noch nicht hingegeben hat, als Huld im Gemüthe, das mit sich selbst noch nicht in Zwiespalt gerathen ist, und zu jedem befreundeten Wesen voll Vertrauen und Liebe sich hinneigt. Mit der höchsten Ruhe und Unschuld und Reinheit vergesellschaftet sich der Friede einer höheren Welt, und erzeugt die Holdseligkeit, das Höchste, was die moderne Kunst zu erreichen vermochte, und worin sie über der alten steht.

§. 98.

Anmuth hat auch die leblose Natur, sie ist der herrschende Charakter in der Blumenwelt, sie spricht das Gemüth an in den lieblichen Bildungen des Lothringers Claude und seines niederländischen Schülers Swanefeld, denn gerade in diesem heitern, fröhlichen Daseyn, in diesem stillen Leben und Blühen der Pflanzen und Bäume, in diesen freundlich spielenden Lichtstrahlen, in dieser Kindestreue gegen die Natur und in dieser Anspruchlosigkeit bewährt sich das Wesen der Anmuth. Sie ist aber keine zufällige Schönheit oder bloße Verschönerung, wozu Schiller sie machen wollte*), sondern unzertrennlich von dem Seyn des Gegenstandes, an welchem sie erscheint. Jedes Wesen, an welchem die Kunst nicht gemodelt hat, muß in allen seinen Bewegungen sich selbst aussprechen. Anders neigt sich die Liebe zu den Spielen der Kinder, anders der Mißmuth, anders erröthet männliche Bescheidenheit, anders weibliche Schamhaftigkeit. Die Bewegung muß eine Bedeutung haben, aber diese Bedeutung soll weniger den historischen Moment als den Charakter des Bewegten bezeichnen. Oder warum hängen wir mit wohlgefälliger Rührung an dem Bilde des kleinen Astyanax, wenn er sich erschreckt wegwendet vom wehenden Helmbusch des

*) In seiner Abhandlung über Anmuth und Würde, im 2. Theile seiner prosaischen Schriften.

Vaters, und lächeln über Rembrants Ganymed (oder vielmehr über den Künstler und seinen Jupiter), der aussieht, als ob ihn der Adler von einer Gänseheerde weggenommen hätte, und dessen greinendes Gesicht die Mißgestalt noch possierlicher macht?

§. 99.

Der Ausdruck der Grazie ist nicht minder schwierig als der Ausdruck des Naiven. Es ist ein geheimnisvoller magischer Gürtel, worinn die Charitinnen den süßesten Liebreitz verbargen. Nur im Anklang des zartesten Gefühls, nur in den harmlosen Spielen der unter den Blumen des Lebens erwachten Phantasie offenbart sich dieser Zauber, der das ganze Gemüth gefangen nimmt. Die Grazie ist aber auch dem Ernste nicht fremd, und im frommen Gemüth verklärt sie das Irdische zum Göttlichen. Goethe's Iphigenie und Tasso geben schöne Beispiele hievon. Wo sie nur in den äußeren Erscheinungen vorhanden ist, da hat sie den Charakter des Mahlerischen, wie in vielen Stellen der Wielandschen Gedichte.

§. 100.

Es giebt neben der natürlichen auch eine künstliche Grazie, aber sie verräth sich leicht durch ein sichtbares Bestreben, oder durch den Mangel an Keuschheit und Lauterkeit des Sinnes. Von jenem Bestreben ist Guido nicht immer frei. Die Stellungen seiner Cleopatra und Dejanira, die zierliche

Art, womit die Madonna in der sonst schön gedachten Flucht nach Aegypten den Schleier hält, verrathen nur zu sehr die Absicht und die Vorbilder des Künstlers. Hoch über ihm steht offenbar in dieser Hinsicht Correggio, zumahl in der Zingara und in der berühmten Nacht in der Dresdner Gallerie, und man hat warlich unrecht, wenn man die Grazie dieses Mahlers bloß als Wirkung der Ründung seiner Umrisse, der Magie seines Helldunkels und seiner Reflexe und seiner Milderung im Ausdrucke betrachtet. Kein andrer Künstler wußte die Kunst tiefer zu verbergen; immer ist die Stellung und Haltung seiner Figuren im reinsten Einklange mit ihrer Bedeutung. Es giebt kaum ein anmuthigeres Bild als seine Madonna mit dem Kinde (die eben genannte Zingara) im Schatten von Palmen ruhend. Liebend neigt sie sich auf ihren schlummernden Säugling herab, und der Schlaf sinkt eben auch auf ihre Augenlieder. Reizender kann keine Gruppe geordnet werden, aber diese Anordnung verräth so wenig Absicht und Künstelei, daß wir sie vielmehr als wesentlich für die Bezeichnung höherer Naturen betrachten. Das reinere Leben muß sich überall freier und geistiger bewegen selbst in der Abhängigkeit von den Gesetzen der Körperwelt, und der Friede des Himmels, der in der Seele wohnt, muß auch die ganze äußere Gestalt umschweben, wenn das Höhere nicht im Gemeinen untergehen soll.

§. 101.

Die künstliche Grazie ist durchaus ein Kind der Frivolität, und darum besonders einheimisch bei dem Volke, welches zuerst den Namen und die Sache hatte. Sie besteht eigentlich in einem Bestreben, das Gemeine zu heiligen, und es dadurch dem Scherze, in dessen Gebiet es gehört, wieder zu entziehen. Alle Dichter, welche sich diesen Mißgriff erlaubten, mußten auch verunglücken, und Ovid (in wiefern er hieher gehört), Dorat, Barthe u. s. w. stehen nur da als warnende Zeichen ihrer Zeit. Wieland, dessen spätere Neigung ihn dem Ernste so sehr entfremdete, entging der Klippe, indem er seine Gegenstände meist in das Komische hinüberspielte, oder sich wenigstens fast immer an der Grenze desselben hielt.

§. 102.

Die Grazie wird zur bloßen Zierlichkeit, wenn das Bestreben der Verschönerung hervorblickt. Diese Zierlichkeit kündigt sich durchaus als ein Werk der Kunst an, und als ein Produkt hoher, technischer Fertigkeit und mühsamer Vollendung. Genialische Produktionen sind nie zierlich, so wie der genialische Mensch es unmöglich in seinem Aeußern seyn kann. Die Kunstperioden, worin der Geschmack am Zierlichen vorherrschte, deuteten schon jedesmal den nahen Verfall der Kunst an, oder die innere Un-

fähigkeit eines Volkes, Eigenthümliches und Höheres hervorzubringen.

§. 103.

Der zierliche Geschmack endigt mit Affectation und Grimasse. Auf Lebrün mußte Boucher folgen, der sogenannte Mahler der Grazien, welcher die Hetären aus dem Palais Royal den hellenischen Charitinnen substituirte, und auf die Pope und Bernard konnten überall nur leere Versificateurs folgen. Denselben Gang hat die Kirchenmusik, die Baukunst und die Gartenkunst genommen, doch kann zum Glück eine solche Entartung des Geschmackes nie von langer Dauer seyn, aber überall trifft sie mit einer allgemeinen Erschlaffung der Sitten zusammen.

§. 104.

Im naiven Ausdruck spricht sich die Natur selbst aus, er kann daher nur hervorgehen aus einem kindlichen Gemüthe, welches Sitte und Convenienz nicht achtet, wo sie der Idee entgegen gesetzt sind. Der Künstler, welcher seinen Gegenständen diesen Ausdruck geben will, muß die Natur selbst darstellen in ihrer Reinheit und Unschuld, aber er darf nicht die Beschränkung der Natur zeigen, sondern jene schöne Nothwendigkeit, welche der Mensch nur dadurch in sich aufheben könnte, daß er sich unter die Herrschaft des Gemeinen beugte, oder der Verfeinerung.

§. 105.

Wo der Künstler die Natur in der Zeit ergreift, da ist sie auch schon verunstaltet durch die Zeit, und man hat eben so sehr unrecht, die Rohheit mit dem Namen der Natur zu belegen als die Verfeinerung. Der Künstler muß sie nur in der Idee auffassen und darstellen, denn sonst wären in der That die Bettler in Gay's bekannter Oper, die Schillerschen Räuber, und die Ritter und Edelfräulein der Herren Spieß und Cramer eben so gut Beispiele des Naiven, als Fontenelle's und Rosts Schäfer, und Grecourt und Parny möchten sich immerhin neben Homer, Sophokles und Theokrit stellen.

§. 106.

Inwiefern das Naive auf einem Gegensatze zwischen Verstand und Vernunft, zwischen dem innern und äußern Leben beruht, kann es in seiner ganzen Vollkommenheit auch nur in der Poesie und dann, mit einiger Einschränkung in den zeichnenden Künsten erscheinen. Der Musik und Architektur bleibt der Ausdruck desselben immer fremd.

§. 107.

Der Ausdruck des Naiven fordert Simplicität und Ruhe. Die Leidenschaft giebt höchstens das Naive der Ueberraschung. Unter den verschiedenen Dichtarten erscheint es wohl am seltensten in der Lyrik, weil es so selten in der Individualität des

Dichters selbst vorhanden ist. Unter den Lyrikern der Alten finden wir es am häufigsten im Anakreon und Tibull, bei jenem aber mehr scherzhaft als kindlich, bei diesem mehr zum Ernst und zum Sentimentalen sich neigend. Im Tibullus ist schon mehr das Streben aus der Zeit herauszuflüchten.

§. 108.

Der Ausdruck des Rührenden beruht auf einem Gleichmaße zwischen Kraft und Leiden. Aber wohl zu unterscheiden ist die elegische von der tragischen Rührung, wovon bei der Elegie und dem Trauerspiele weiter die Rede seyn soll. Jene schließt den Scherz aus, diese wählt oft das Komische als Motiv, aber sie verändert seine Wirkung, indem sie ihm eine ernste Bedeutung unterlegt. Darum stören uns alle Spiele des Witzes beim Elegiker, wie uns denn eben deswegen Ovid fast immer kalt läßt, aber nicht so die Tragiker, wovon in Shakespear's König Lear und Hamlet so herrliche Beispiele vorkommen.

§. 109.

Die Rührung muß in dem Künstler selbst seyn, wenn er sie durch sein Werk hervorbringen will. Der Frost ist ihr inzwischen noch weniger nachtheilig als die Kraftlosigkeit, die nichts besseres thun kann, als sich zernichten lassen, oder sich selbst zernichten.

§. 110.

Die Rührung liebt die Bildersprache, denn selten thut ihr das einfache Zeichen Genüge, und das Tiefste und Höchste kann sich meist nur vergleichend aussprechen. Wenn die arme, unglückliche Maria von Moulins zu Yorik sagt, Gott schicket warmen Wind, wenn das Lamm geschoren ist, so möcht' es wohl unmöglich seyn, so viel Liebe und Vertrauen, so viel Leiden und so viel Muth und Ergebung außerbildlich zu bezeichnen.

§. 111.

Da es nur das Leiden einer edlern Natur seyn kann, was ästhetische Rührung wirket, so ist auch Würde unzertrennlich von dem Ausdrucke derselben.

§. 112.

Die Rührung schließt keineswegs die Reflexion aus, aber ein anderes ist die Reflexion der Leidenschaft, ein anderes die Reflexion des Verstandes. Jene ist das Zucken des Blitzes aus schwüler Gewitterluft, diese der ruhige Blick in die klare Tiefe des Aethers.

§. 113.

Wenn der Dichter den Gegenstand, welcher seine Sehnsucht oder seine Abneigung erregt hat, außer dieser Beziehung stellt, und ihn zum Spiel der Phantasie macht, so entsteht der witzige Frost

oder der fröstelnde Witz, der uns besonders in den italienischen Dichtern so oft anschauert gleich einem Aprilschnee, der in die Blüten fällt.

§. 114.

Der witzige Ausdruck ist immer ein Spiel. Der Dichter spielt mit den Begriffen, oder mit den Worten oder mit sich selbst. Er hebt die Trennung der Formen und Verstandesklassificationen auf, aber nur für einen Moment, weil sein Princip kein logisches ist, und die Paarung des Unähnlichen mit dem Aehnlichen nur so lange gefallen kann, als etwa die Trauungsformel dauert. Deswegen ist die Erscheinung des Witzes schnell vorübergehend, und der zeichnende Künstler kann wenig Gebrauch davon machen, indem er sein luftiges Wesen fixiren müßte. Auch der Tonkünstler kann nicht witzig seyn, denn ihm fehlt das Band zur Vereinigung des Ungleichartigen.

§. 115.

Der leichteste Witz ist der Wortwitz, denn er vernichtet sich gleich selbst. Er ist eigentlich ein Räthsel, welches aufhört, sobald man den Schlüssel dazu hat. Auch ist er mehr das Verdienst oder Unverdienst einer Sprache als des Dichters, und er findet sich darum am häufigsten bei Völkern, die gern ihr ganzes Leben zu einem witzigen Einfall

machen, und die darum auch Witzanthologien von Sterbenden aufweisen können.

§. 116.

Der Witz wird gediegener und folglich haltbarer, je mehr er dem Ernste sich nähert. Von dieser Art ist der Reflexionswitz und der Stachelwitz. Jener zeigt sich meist in Antithesen, und hat sich durch seine Miene von Tiefsinn sogar eine bleibende Stelle in den philosophischen Abhandlungen und geistlichen Reden ganzer Nationen erworben. Freilich ist sein Schimmer oft nur das Spiel eines Irrwisches über einem Sumpfe, oft aber enthält er wirklich eine schwer zu ergründende Tiefe, wodurch er sich bisweilen selbst dem Erhabenen nähert. Jean Paul ist reich an Beispielen davon.

§. 117.

Der Stachelwitz ist nicht belustigend, außer etwa für den, der den Honig kostet, während der Nachbar den Stich empfängt, Auch hat er sonst noch ähnliches mit dem Bienenstich, er erregt brennenden Schmerz, den oft nur eine Handvoll Erde heilen kann. Zwar giebt es allerdings auch einen naiven Stachelwitz, wie das Aprilschicken, welches jedoch in der lezten Zeit eine ernstere Bedeutung erhalten hat, und gewisse Titelverleihungen. Dieser unterscheidet sich bloß dadurch, daß ihm keine Bitterkeit beigemischt ist. Der alte Asmus hatte solchen

kindlichen Witz, der neue oder ältere scheint ihn von sich geworfen zu haben als eine vergängliche Zierde.

§. 118.

Der bloß spielende Witz ist ein Tagthierchen, dem nur ein kurzes Daseyn vergönnt ward. Aber es lebt immer wieder auf für die, welche es noch nie gesehen hatten. Darum kann man einen witzigen Einfall kaum zweimal anhören, und höchstens einmal belachen.

§. 119.

Wo die ganze Form eines Kunstwerkes witzig ist, da kann es an Ermüdung nicht fehlen, und wenn ein englischer Dichter die mahlende Poesie ein Gastgebot aus lauter Brühen nennt, so möchte dies noch eher von solchen Werken gelten. Swifts Mährchen von der Tonne mag hier zum Beleg dienen, und es wäre die Frage, ob in Absicht auf ästhetische Wirkung sein Sermon auf einen alten Besen nicht den Vorzug verdiente.

§. 120.

So wie Kürze auf der einen Seite dem Witz unerläßlich ist, so schadet auf der andern Seite ein zu großer Ueberfluß desselben. Wenn der Reichthum nicht betäuben soll, so muß der Blick vom Allgemeinen sich abziehen und beim Einzelnen verweilen. Aber ein solches längeres Verweilen gestat-

tet die flüchtige Erscheinung des Witzigen nicht. Es ist der glänzende Staub auf den Flügeln des Schmetterlings: ihr verwischt die ganze Herrlichkeit, wenn ihr sie mit den Fingern anfaßt. Es muß Ruhepunkte geben, und dem Ernst sein Recht wiederfahren. Doch kommt hier viel auf die Art des Witzes an. Der Wortwitz und der bildliche Witz müssen am bescheidensten seyn. Jener, weil er eigentlich nur Klang ist, und wer mag ewig das Anklingen von Gläsern hören, selbst wenn sie mit dem köstlichsten Madera oder Constantia gefüllt sind; dieser — weil nichts ermüdender ist als eine Bilderjagd, vielleicht nur die Gemsenjagd ausgenommen, welche noch die meiste Aehnlichkeit mit einander haben.

§. 121.

Der Witz muß sich auch nie zur Unzeit blicken lassen. In einer Sterbeszene, zum Beispiel, würde er sehr schlecht figuriren, duldet man ihn ja nicht einmal in den Sessionen einer Akademie der Wissenschaften. Die Liebe verträgt sich noch wohl damit, besonders die glückliche, aber schwerlich die getrennte, wenn sie nicht etwa eine katullische ist. Man begreift wohl, wie Ovid auf Tomi noch witzig seyn konnte, so wie man begreift, warum es Kotzebue in Sibirien nicht war, aber man begreift auch zugleich, daß der Gram des verwiesenen Römers nicht sein ganzes Gemüth eingenommen hatte, oder daß sein Gemüth nicht das meiste an ihm war.

§. 122.

So wie es Gegenstände gibt, welche durchaus den Witz ausschliessen, oder seinen Gebrauch nur sparsam gestatten, so sind wieder andre, die nur durch den Witz ein ästhetisches Daseyn erhalten können, weil der Ernst ihre Gemeinheit aufdecken müßte. Von dieser Art sind Goethes Mitschuldigen, die man vielleicht eben deswegen im Ganzen nicht witzig genug finden möchte.

§. 123.

Der Witz hängt viel von Nationalität und Klima ab. Hume fand in Frankreich eine sehr kalte Aufnahme, weil er seinen Witz jenseits des Kanals gelassen hatte; in Deutschland würde ihm dasselbe begegnet seyn, wenn er einen etwas stärkern Vorrath davon mit sich geführt und zur Schau gelegt hätte. Der Italiener ist nicht witziger, als wenn er mit dem lieben Gott spricht, vermuthlich weil er es als eine Art von Empfehlung ansieht; bei uns hingegen dürfte es niemand wagen in einer Antichambre, außer etwa der Kammerhusar und die Lakaien, denn es würde Verdacht erregen gegen seine Gründlichkeit und Solidität. Es verdiente in der That untersucht zu werden, warum man sonst an den Höfen eigne Repräsentanten des Witzes hielt, und warum der Witz überhaupt erst zur

allgemeinen Herrschaft gelangen kann, wenn es nicht mehr der Mühe lohnt, ernsthaft zu seyn.

§. 124.

Das Humoristische und das Komische machen die zwei entgegengesetzten Unterarten des Witzigen aus. In jenem hat der Witz eine ernste, in diesem eine bloß scherzhafte Bedeutung.

§. 125.

Das Komische ist Parodie des Naiven. In diesem erscheint die Natur als Gegensatz mit der Kunst, in jenem drängt sich die Kunst hervor, und setzt sich selbst der Natur entgegen, oder der Dichter leistet ihr diesen Dienst. Aber nicht eine jede solche Gegenstellung ist komisch, denn die Verfeinerung und der falsche Geschmack sind nicht immer lächerlich (oder sie sind es wenigstens nur für den, der noch nicht aus der Natur herausgetreten ist), und noch weniger ist es die Unsittlichkeit. Hier hört die Parodie auf, und der satyrische Ernst oder der sentimentale Humor beginnen.

§. 126.

Das Komische ist objectiv, wenn es an dem Gegenstande erscheint, subjectiv, wenn der Dichter den Ernst travestirt, wie Lucian und Wieland ihre Götter. Jenes ist dramatisch; dieses episch-lyrisch.

Die Quellen des Objectivkomischen sind Neigungen und Sitten. Das Komische in den Neigungen ist bleibend, das Komische in den Sitten veraltet schnell, und ist auch durchaus national. Oft entsteht es auch erst für eine spätere Zeit, in wiefern diese sich mit ihren Sitten im Gegensatze mit der Vergangenheit befindet, und nur hier erscheint es vielleicht ganz rein, ohne Beimischung von Ironie und Satyre, es ist ganz objectiv. Hierher gehört so manches in der Sittengeschichte unsrer Väter, und so manches, was jezt einen traurigen Ernst hat unter uns, wird sich zum Komischen gestalten für unsre Enkelwelt.

§. 127.

Dem Komiker schadet die Uebertreibung nicht leicht, aber desto mehr das Niedrige und Gemeine, und noch mehr das Ekelhafte. Doch muß der Maßstab hier nicht von den conventionellen Begriffen des Schicklichen genommen werden, in wiefern diese nicht auf die Würde des Menschen hindeuten. Wo der Mensch in seiner Abhängigkeit von der Natur auf gleicher Linie mit dem Thiere steht, da hört alles Komische auf mit der Idee von Freiheit. Eben so in den Verirrungen der Sinnlichkeit, sobald diese auf irgend eine Kraft des Menschen zerstörend wirken. Wer sich im Weine übernommen hat, der erscheint uns nur lächerlich durch die vergebliche Anstrengung, sich im Gleichgewicht

zu erhalten, und durch das Verkehrte in seinem Thun und in seiner Rede. Treibt ihn der Rausch aber zu Unwürdigem, oder bietet e· Momente von Uebermannung dar, wie sie Lafage bisweilen in seinen Bacchanalien abbildet, dann tritt schnell der Ernst ein, und mit ihm verschwindet jeder Zug des Komischen.

§. 128.

Die Carrikatur ist der höchste Punkt des Komischen, und eigentlich das umgekehrte Ideal. Ihre Wirkung liegt keineswegs in einer willkührlichen Verzerrung der Gestalt, sondern in der erhöhten Bedeutsamkeit dieser verzerrten Züge. Die Carrikatur hat folglich da ihre Grenze, wo sie aufhört charakteristisch zu seyn.

§. 129.

Das Heilige, als solches, kann nie ein Gegenstand des Komischen werden, denn es könnte als solches nicht erscheinen ohne eine vorhergegangene Selbstvernichtung des Dichters und des Lesers. Nur wo es verunstaltet worden ist durch Schulbegriffe oder durch Volksglauben, können diese Begriffe und dieser Glaube dem Komiker trefflichen Stoff geben. Lucian und Parny haben Beispiele hievon geliefert, aber der lezte hat sein Komisches oft selbst wieder durch die frivole Einmischung der Sinnlichkeit zerstört.

§. 130.

Die vorzüglichsten Hilfsmittel des Komischen sind die Parodie und das Travestiren. Jene verändert die Hauptbegriffe eines gegebenen Gegenstandes und läßt die Nebenbegriffe stehen, wie der nachhomerische Sänger der Batrachomyomachie; beim Travestiren verhält es sich umgekehrt, wie in Scarrons und Blumauers Aeneis. Man schränkt die Parodie und die Travestirung sehr willkührlich ein, wenn man sie blos als Umbildungen vorhandener, ernsthafter Werke betrachtet. Sie können jeden rohen Stoff aufnehmen und gestalten nach ihrer Weise. Jene wirkt immer durch den Gegensatz zwischen dem Gemeinen des Gegenstandes und dem Edlen des Tons, dies umgekehrt.

§. 131.

Die Wirkung des Komischen ist die entgegengesetzte von der Wirkung des Schönen. Hier ist es die Identität des Künstlers mit seinem Werke, dort sind beide nothwendig isolirt. Der komische Dichter und sein Leser haben nothwendig ihren Standpunkt höher als die Erscheinung, an welcher sie sich spielend ergötzen. Darum gibt es für so viele Leute keine Ironie, ausgenommen die recht handgreifliche, und für manche andre überhaupt wenig oder kein komisches, sie stehen immer auf gleicher Höhe mit dem dargestellten Object, und bisweilen noch etwas tiefer. Die Hand mit dem hin-

deutenden Finger am Rande des Buches war daher keine üble Erfindung unter einem Volk, das nun einmahl der hölzernen Wegweiser nicht entbehren kann.

§. 132.

Nicht immer kann der komische Dichter sein Gemüth frei erhalten von der Einwirkung seines Gegenstandes, und dann ergießt er sich in Scherz und Spott, oder in bittere Lauge, er wird Satyriker.

§. 133.

Die Satyre ist ihrer Natur nach lyrisch didaktisch. Ton und Farbe hängen hier vielleicht weniger von dem Gegenstande, als von der Individualität des Dichters ab. Die Satyre kann harmlos und gutmüthig seyn, und dies war ihr ursprünglicher Charakter bei ihrer Entstehung, als religiöses Spiel, zu einer Zeit, wo das Heilige immer in die Fülle des sinnlichen Lebens überging, und die gottesdienstliche Feyer den Menschen noch nicht vom Leben selbst trennte. Die ernste, oder strafende Satyre konnte nur hervorgehen aus einem schwarzgallichtem Gemüthe, aus feigem Groll, wie beim Archilochos, oder edler, in einem versunkenen Zeitalter, wie es die Römer lebten, als Persius und Juvenal ihren glühenden Zorn ausgossen über die Verworfenheit ihrer Mitbürger.

§. 134.

Alle Satyre ist individuell, und deswegen am kräftigsten, wo sie persönlich ist; aber sie verliert hier nothwendig den poetischen Charakter.

§. 135.

Der Satyriker wird um so mehr Dichter seyn, je seltener er auf den Standpunkt der Reflexion zurückkehrt. Dazu ist aber nöthig, daß er ruhig über der Zeit stehe, und das nichtswürdige Spiel des Lebens von sich entfernt halte, wie Hogarth. Wird sein Gemüth aber schmerzlich ergriffen von den Erscheinungen, die ihn umgeben, dann wird seine Satyre auch durchaus den lyrischen Charakter annehmen, und die Farbe seiner individuellen Stimmung tragen, wie bei Juvenal und Swift.

§. 137.

Der satyrische Ausdruck steht, wie jeder andre, unter dem Gesetz der Schönheit, nur daß hier Stoff und Form häufig widerstreben, weswegen denn auch so viele Satyriker in den rhetorischen Ton oder in das Gebiet der Sittenmahlerei herabsinken. Das wirkliche Leben kann nur auf zweifache Weise ein Gegenstand der Kunst werden: entweder der Künstler bildet es scherzend der Natur nach, wie die Ostade, Brower, und Dow, oder er faßt es auf als Gegensatz mit der Idee, wie der Ko-

miker und Satyriker. In diesem Gegensatze allein liegt aber der ästhetische Charakter eines solches Gebildes. Die Satyre ist eigentlich die poetische Zernichtung einer Erscheinungswelt, welche sich moralisch schon selbst zernichtet hat, und der Dichter vermag es nur dadurch, daß er selbst dem Idealen angehört, von welchem der Mensch im Leben abgefallen ist.

§. 137.

Der ästhetische Ausdruck im allgemeinen ist ein eigentlicher oder uneigentlicher, das heißt, die Zeichen, deren sich der Künstler zur Darstellung bedient, sind wesentlich Eins mit dem Gegenstande, oder nur Bild desselben. Es gibt daher für jede schöne Kunst eine Grammatik und eine Tropen- und Figuren-Lehre. Der grammatische oder technische Theil, in Zeichnung, Generalbaß u. s. w. gehören aber nicht in das Gebiet der Aesthetik, wohl aber die Lehre vom bildlichen Ausdruck.

§. 138.

Die Natur selbst hat schon eine Bildersprache, zum Beispiel, in den Blumen und Farben, aber nur der kindliche Sinn versteht sie, und die Naturproducte können auch bloß in der Kunst gebraucht werden, als Bilder eines geistigen Lebens. Alles Sinnliche deutet zugleich auf ein Uebersinnliches,

und vermittelt die Erscheinung desselben für den innern Sinn.

§. 139.

Alles Geistige, wenn es erscheinen will, muß sich mit einem Körper vermählen, oder damit in Berührung setzen, und durch die Wirkung dieser Berührung sein Daseyn ankündigen. Im ersten Falle entstehen Symbol und Allegorie (tropischer Ausdruck) im zweiten wird der Ausdruck bloß figürlich.

§. 140.

Die Begriffe von Symbol und Allegorie so wie ihre Unterschiede sind schon oben angegeben worden. Sie deuten immer auf etwas außer sich, was nur auf solche Weise angeschaut werden kann. Die symbolischen und allegorischen Zeichen sind aber nichts weniger als willkührlich, denn zwischen ihnen und dem bezeichneten herrscht ein geheimer, innerer Zusammenhang. Darum ist hierin die Kunst der Alten so tief und bedeutungsvoll, die Kunst des Neuen so flach und kalt. Jenen war die Natur kein leeres Spiel flüchtiger Erscheinungen, sie verstanden das Geheimniß ihres verborgenen, höheren Lebens, uns haben dumpfer Scepticismus und innere Erstarrung von ihr losgerissen, und wo wir sie als Bild brauchen wollen, müssen wir erst eine Erklärung dazu geben, um begriffen zu werden. Wer

von uns könnte noch die Morgenröthe als das Bild des Todes wählen, wer sieht im Sphynx etwas mehr als eine Brunnen- oder Treppenverzierung? Wenn der Grieche das Grabmahl des Fischers mit Netz und Reusen bezeichnet, als Sinnbild seines mühevollen Lebens, so würden wir darin nur die Zunft sehen, welcher der Mann angehört hat. Allegorie und Symbolik sind daher nur möglich bei einem Volke, welches die Poesie noch im Leben bewahrt hat, und folglich mit der Natur im kindlichen Einverständnisse steht. Alle Allegorie und Symbolik sind eine religiöse Bildersprache, unsre Religion ist aber nicht mehr bildlich; jenseits ihres wärmern Geburtslandes und unter den Händen der Aristoteliker mußte sie nothwendig rein historisch werden. Poetisch, und darum bildlich, hat sie sich noch einige Zeit im Monastizismus erhalten, bevor dieser selbst untergehen mußte, nachdem er die Zeit in sich aufgenommen hatte, aber auch hier konnte sie der Kunst nur beschränkte Vortheile gewähren, wie in der Madonna, in den symbolischen Darstellungen vom Glauben, der Hoffnung u. s. w. Immer stand, mehr oder weniger, das Bestreben des Mysticismus entgegen, der ewige Kampf mit sich selbst, die Idee des Vergänglichen, der Glaube an einen Fluch, der auf der Natur ruhe und auf dem Mengeschlecht.

§. 141.

In der Allegorie und im Symbol muß sich immer nur ein Höheres aussprechen; wird das Gemeine in diesen Kreis gezogen, so begibt sich die Kunst ihrer Würde, und wird zum bloßen Spiel oder zur ärgerlichen Grimasse. Dies ist um so mehr der Fall, wenn der Künstler die symbolischen und allegorischen Dichtungen der Alten auf das alltägliche Moderne anwendet, wovon Rubens ein warnendes Beispiel gibt in dem Leben der Maria von Medicis, (die ehemalige Gallerie von Luxemburg). Es ist in der That schwer zu entscheiden, was in diesem einst so gerühmten Cyclus abgeschmackter sey, ob die Erfindung des Ganzen oder die groteske Mischung des Antiken und Modernen, des historischen und Allegorischen.

§. 142.

Symbol und Allegorie müssen immer rein erscheinen, nirgends als Beimischung zum Historischen. Wo die allegorische Welt anfängt, da hört die wirkliche nothwendige auf. Wer beide vermischt, der zieht uns auf eine nicht angenehme Weise aus den lichten Wolken der Poesie auf die feuchte prosaische Erde herab. Poussins kühne Dichtung, wo die Dea Roma dem Coriolan erscheint, und ihn zürnend anblickt, steht vielleicht auf der Grenze, welche der Künstler nie überschreiten darf.

Der Mahler hatte hier kein anderes Hilfsmittel, den Gedanken in der Seele des Helden an die heilige Roma und ihren schützenden Genius zu bezeichnen. In den flehenden Weibern war das Motiv für ihn nicht stark genug, denn er konnte, bei der Beschränktheit der Linienſprache, die Mutter Coriolans nicht kenntlich machen.

§. 143.

Allegorische Dichtungen von größerm Umfang müssen immer verunglücken, denn die Allegorie beschränkt sich ihrem Wesen nach auf Begriffe, und wo Handlung eintritt, da kann diese nur wieder bildlich seyn, und darf weder auf ein dramatisches noch episches Interesse Anspruch machen. Ich halte darum Hayley's Triumph des Frohsinns für verunglückt im Ganzen, weil es ein allegorischer Epos ist, ein Begriff, der sich selbst aufhebt. Herkules, der das Holz zu seinem Scheiterhaufen zusammen trägt, und seine irdische Natur läutert in den Flammen, damit er würdig werde, die Göttin der Jugend zur Genossin zu erhalten, ist ein entgegengesetztes Beispiel. Die Dichtung dient hier nur zur Hülle, wie sie es in der Allegorie immer muß.

§. 92.

Klarheit ist eine unerläßliche Bedingung der Allegorie, so wie des Symbols. Es muß im er-

sten Augenblick erkannt werden, daß die Gestalt, welche vor uns steht, nicht sich selbst bedeute, und kein in sich abgeschlossenes Daseyn habe, sondern nur Bild sey eines höheren Körpers, eines geistigen, welches nur im ähnlichen angeschaut werden mag. Eine jede Allegorie und ein jedes Symbol sind daher als mißlungen zu betrachten, wenn sie eine historische Erklärung zulassen, oder wenn, wo dies nicht der Fall ist, ihre Bedeutung nur mit Mühe errathen werden kann. Von der lezten Art sind einige Romane der Neuern, deren mystisches Dunkel dem sterblichen Auge eben so undurchdringbar ist, als der Schleier der Isis.

§. 145.

Die Allegorie duldet so wenig, als das Symbol leere Verzierung und bloße Zufälligkeiten, wie reitzend diese auch an und für sich seyn mögen, denn solche führen nothwendig von der Bedeutung ab, und leiten sie auf sich selbst. Die allegorische Dichtung ist ein ätherisches Gewand, welches keinen Theil von den Umrissen des Körpers bergen darf. Der Schmuck müßte sogar dem Leser oder Beschauer eine vergebliche Anstrengung verursachen, indem er versucht würde, auch hier einen geheimen Sinn aufzusuchen, und dadurch würde der ästhetische Eindruck unterbrochen, und zugleich wäre auch die schöne Harmonie zwischen der Idee und ihrem Bilde aufgehoben.

§. 146.

Attribute nennt man diejenigen Abzeichen, durch welche eine bildliche Darstellung ihre Bedeutsamkeit erhält, wie der Glaube durch das Kreuz, die Hoffnung durch den Anker, die Wahrheit durch die Sonne auf der Brust. Solche Attribute gehören aber nur der Symbolik an, nicht der Allegorie, außer wo in dieser symbolische Figuren aufgeführt werden. Es ist nämlich, zumahl in der zeichnenden Kunst, kaum möglich, die höheren, geistigern Begriffe anders als durch menschliche Formen bildlich zu bezeichnen, aber jede Menschengestalt spricht nur sich selbst aus, wenn nicht etwas hinzukommt, wodurch sie als Bild eines ähnlichen übersinnlichen erkannt werden mag. Dies gab den Attributen ihre Entstehung. Einige mußten allerdings sehr willkührlich seyn, wie der Zaum in der Hand der Mäßigkeit, andere etwas unbequem wegen ihrer Vieldeutigkeit, wie die Fackel des Eros, Thanatos und der Aufklärung. Zeichen dieser Art gleichen den Ausdrücken in der Wortsprache, ihre Bedeutung beruht auf dem Herkommen. Dahingegen gibt es der Attribute nicht wenige, in welche die Natur selbst schon einen geistigen Sinn gelegt zu haben scheint, oder deren bildliche Deutung nichts weniger als dunkel ist, wie die Flügel der Genien, der Schmetterling auf den Sarkophagen, der Schlangenring u. a. m. Das Symbol verwandelt aber keineswegs den geistigen Begriff in einen sinnlichen,

wohl aber thut dies die Allegorie, und darin liegt eigentlich der Hauptunterschied von beiden. Das Symbol deutet bloß auf den Begriff hin. Darum kann es auch nur in einem Moment der Ruhe erscheinen, nicht aber in Handlung, wie die Allegorie, denn es kann nur durch Attribute erkannt werden. Doch ist es dem Dichter unbenommen, die symbolischen Wesen in der Allegorie zu brauchen, für ihn bedarf es auch nicht immer der Attribute, ob er gleich, ohne diese, mitunter etwas dunkel wird, wie Schiller in dem Mädchen aus der Fremde.

§. 147.

Was man sonst noch in der Lehre vom bildlichen Ausdruck als Tropen aufzuführen gewohnt ist, verdient streng genommen diesen Nahmen nicht, denn einige sind bloß vergleichend, wie die Metapher, andere verwechseln oder verändern nur Ursache, Wirkung, Folge u. s. w. Immer aber lassen sie den eigentlichen Subjectsbegriff entweder geradezu stehen, oder verändern doch nur seine Form.

§. 148.

Wenn der Subjectsbegriff in sich selbst unverändert bleibt, aber in eine Beziehung gebracht wird, wodurch er hauptsächlich auf die Einbildungskraft oder auf das Gefühl oder auf beide zugleich

wirken muß, so entstehen die Figuren, wodurch der Ausdruck Leben gewinnt und Fülle der Kraft. Was der Begriff oft nur anzudeuten vermag, das spricht sich oft ganz aus in einem Bilde, und erregt das Gemüth in seiner tiefsten Tiefe. Gewöhnlich theilt man die Figuren ab nach ihrer Wirkung auf ein bestimmtes Seelenvermögen, aber in der That gibt es nur wenige, welche nicht eben so mächtig auf die Einbildungskraft als auf das Gefühl wirken könnten, und oft geht der Weg zu diesem nur durch jene, weswegen es angemessener seyn möchte, eine unstatthafte Eintheilung lieber zu verlassen, und jene Figuren unter einer Rubrik aufzuführen, wobei es jedoch hinreichend scheint, nur die wichtigern zu berühren. Dahin gehören:

§. 149.

1. Die Anrede oder Apostrophe. Die Rede wendet sich an einen bestimmten, lebenden oder leblosen, gegenwärtigen oder abwesenden Gegenstand, und ergreift dadurch die Einbildungskraft und das Gefühl. So Ramler, in der schönen Ode an die Könige:

O ihr, verderblicher, als der entbrannte
Vesuv, als unterirdische
Gewitter! ihr, des magern Hungers Bundsverwandte,
Der Pest Verschworene! u. s. w.

2. Die Individualisirung, oder das Hervorheben des Mannichfaltigen, wohin auch die Beschreibung oder Schilderung gehört. Es kommt dabei keineswegs auf die Menge der Merkmahle an, sondern auf die Kunst der Auswahl, besonders bei dem Dichter. Brockes, der nicht ohne Sinn und Geist war, ist hierin immer verunglückt, und oft auch Haller in seinen Alpen.

3. Die Emphase, welche das Subject durch ein angemessenes Prädicat belebt; z. B. in den ersten Versen von Pope's Heroide, Heloise an Abälard:

In dieser tiefen Einsamkeit, in diesem
Schwermüth'gen Aufenthalt, wo die Betrachtung
Vertieft in himmlische Gedanken wohnt u. s. w.

4. Die Hyperbel, welche ihren Gegenstand vergrößert; z. B. die Stelle Kleists von dem Heere, das gegen Friedrich den Zweiten anzog:

Das Wasser fehlt, wo ihre Rosse trinken.

5. Der nachahmende Ausdruck. Wer kennt nicht die unerreichbare Stelle in der Odysse, XI. Ges. v. 593 und flg.

Auch den Sisyphos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortheben.

Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füssen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn, da mit einmahl stürzte die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Nach Voßens Uebers.

6. Gleichniß, Vergleichung und Anspielung. Das Gleichniß stellt Aehnliches neben einander; Gleiches kann nicht verglichen werden. Klopstock hat es häufig gethan, aber immer ohne Wirkung.

Durch das Gleichniß gewinnt der Gegenstand an Lebendigkeit und Anschaulichkeit, nur das Bedeutende darf darum auf solche Weise hervorgehoben werden. Es kommt aber alles darauf an, daß das Verglichene in dem vom Dichter gewählten Bilde der Imagination sichtbarer erscheine, und das Gemüth tiefer bewege. Ein jedes Gleichniß wird daher um so vortreflicher seyn, wenn es durch sich selbst schon, ohne Zuthun des Dichters, auf das Aehnliche hindeutet, wie in folgender Stelle des Catullus:

Ut flos in septis secretis nascitur hortis,
Ignotus pecori, nullo contusus aratro,
Quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;
Multi illum pueri, multae cupiere puellae,

Idem, cum tenui carptus defloruit ungui,
Nulli illum pueri, nullae cupiere puellae.
Sic virgo, dum intacta manet, tum cara suis;
sed
Cum castum amisit polluto corpore florem,
Nec pueris jucunda manet, nec cara puellis.

Wo die Gegenstände sich durchaus unähnlich sind, da findet oft der Witz oder die Reflexion ein tertium comparationis. Shakespear ist sehr reich an solchen witzigen und Reflexions-Gleichnissen; z. B.

Süß sind die Früchte
Der Widerwärtigkeit, die, gleich der Kröte,
Voll Gift und häßlich ist, allein im Haupte
Ein köstlich Kleinod trägt.

Oft liegt das Aehnliche bloß in der Wirkung zweier Gegenstände, dann hat sich der Dichter zu hüten, das Bild nicht zu sehr zu individualisiren, wie denn alles Ausmahlen des Unähnlichen das Gleichniß als solches aufhebt, und es zu einer für sich bestehenden Darstellung macht. Milton ist oft in diesen Fehler gefallen, unter anderm im dritten Gesang des verlornen Paradieses, wo er Satan auf der dunkeln Erde wandeln läßt,

Wie auf der Höhe
Des Imaus (in seinen Thälern wohnt
Das Räubervolk der Tartarn hordenweis)
Ein Geyer sich dem Nest entschwingt, das Land,
Wo's ihm an Fras gebricht, verläßt, voll Gier
Nach zartem Lämmerfleisch die Hügel sucht,

Wo Heerden weidend gehn. Er fliegt Strom auf
Am Ganges, oder am Hydaspes; doch
Urplötzlich läßt er unterweges sich
Auf Sericana's Ebenen herab,
Wo der Chines' im rohrgeflochtnen Wagen
Mit Segeln sich vom Winde schieben läßt,
So ging auf diesem Lande Satan, u. s. w.

Gleichnisse können witzig seyn, oder rührend, sie können den Gegenstand vergrößern oder verkleinern; immer aber werden sie ihre Wirkung verfehlen, wo es ihnen an Neuheit mangelt, oder an Bedeutsamkeit, wo sie zur Unzeit angebracht sind, wie in tiefem Schmerz, in Angst und Verzweiflung; und wo sie zu sehr gehäuft werden. Auch Nationalität und Kultur machen einen Unterschied in ihrer Wahl und ihrem Gebrauche. Der rohe Natursohn ergreift die flüchtigste Aehnlichkeit, besonders in Farben und Tönen, aber seine Einbildungskraft hält kein Bild lange fest, denn das Gefühl überwältigt ihn. Der Orientale spricht nur in Bildern, aber der kältere Nordländer begreift selten sein Tertium comparationis; weil ihm nicht, wie dem Indier, die Natur überall als ein Lebendiges erscheint.

Die Vergleichung parallelisirt Verschiedenes sowohl als Aehnliches, aber weniger für die Phantasie als für den reflectirenden Verstand, und gehört darum mehr für den Redner und Historiker als für den Dichter.

Die Anspielung ist entweder ein wirkliches Gleichniß unter etwas veränderter Form, wie die dädalischen Flügel und der tantalische Durst, oder ein leises Hindeuten durch ein Aehnliches, im Scherz oder in der Leidenschaft, welche sich oft in der Anspielung schüchtern ausspricht.

7. Die Personification. Sie verwandelt das Leblose in ein Lebendes. Es ist dem Menschen eigen, alles, was er lieb gewinnt, als einen Theil seines Selbsts zu betrachten und, wo er sich nicht an seines Gleichen wenden kann mit seinem Gram und mit seiner Freude, eine theilnehmende Stimme in der Natur aufzurufen. Schon das Kind spricht mit den Blumen und Pflanzen, der Unglückliche fleht der Erde, daß sie ihn aufnehme, und die Affekte des Zorns, der Liebe, des Hasses ꝛc. verwechseln häufig die Gegenstände, und suchen Befriedigung in einer Selbsttäuschung. Wenn in Goethes Mitschuldigen der Wirth im überfliessenden Unmuth den Sessel ergreift, und sagt,

> Komm, du bist staubig, komm, an dir will ich mich laben!

und ihn die Schwere seines Armes fühlen läßt, so verwechselt er hier in der Leidenschaft das Leblose mit dem Empfindenden.

Die Personification ist oft nur bildlich, ohne daß die Phantasie durch den Schein des Lebens

getäuscht würde, wie in folgender Stelle aus Richard II.

Im Innersten der Krone, die das Haupt
Des Herrschers deckt, hat seinen Thron der Tod.
Da sizt das ungestaltete Gespenst,
Und höhnt den königlichen Prunk und lacht
Des hohen Pompes, gönnt ihm einen kurzen
Moment, worin er herrschen, drohen und
Mit seines Auges Blitze tödten mag:
Indeß erfüllt es ihn mit stolzem Dünkel,
Als ob sein Leib, des Lebens schwache Mauer,
Von Erz und Demant wäre; plözlich naht es
In diesem Traum sich ihm, durchbohrt die Mauer
Mit einer kleinen Nadel, und der König
Ist da gewesen.

Noch öfter aber ist es ein wirkliches Leben, was der Dichter seinem Gegenstande einhaucht. Nur muß der Gegenstand werth seyn des beseelenden Odems und fähig, denselben in sich aufzunehmen. Unter den Naturgegenständen sind diejenigen wohl dazu am schicklichsten, denen schon ein organisches Leben beiwohnt; schwieriger ist es bei jenen, die nicht zum Licht aufstreben, sondern im Dunkel der Erde gefesselt liegen, wie Steine und Metalle. Noch mehr neigt sich zur Personification hin, was dem Reiche der Ideen angehört, aber alle abstracten Wörter, die auf ein blos physisches Bedürfniß deuten, können nur vom komischen Dichter ein scheinbares Daseyn empfangen. Wie frostig ist, zum Beispiel, folgende Stelle in Thomsons Herbst:

Dann gebietet der
Gestillte Hunger seinem Bruder Durst,
Den mächtigen Pokal herbeizubringen.
Der braune Trank fehlt nicht, der nun vollkommen
Gereift, aus seiner dunkeln Einsamkeit
Erlöset wird, nach dreißig Jahren Ruhe.
Seht, wie ihm seine heitre Stirne strahlt! rc.

8. Die Metapher. Sie ist eine Art von Personification, eigentlich die unterste Stufe derselben, wo dem Gegenstande ein fremdes Daseyn geliehen wird. Man hat von jeher die Metapher eine kurze Allegorie genannt, und umgekehrt, aber beide sind wesentlich verschieden. In jener geht die Verwandlung der Begriffe nicht wirklich vor sich, denn der Hauptbegriff bleibt unverändert stehen, wie aus folgendem Beispiele aus Shakespear's Heinrich IV. erhellt:

Ich schwöre dir, mein Ruhm soll größer werden,
Bevor wir von einander scheiden; ich
Will alle Ehre, die auf deinem Scheitel blüht,
Zu einem Kranze pflücken für mein Haupt.

Halten wir dagegen die wahrhaft allegorische horazische Ode an die von Bürgerkriegen erschütterte Roma unter dem Bild eines Schiffes, oder des Apulejus liebliche Dichtung, Amor und Psyche, so wird der Unterschied in die Augen springen.

9. Die Metonymie und Synekdoche. Sie nähern sich der Metapher und Personification, in-

dem sie die Begriffe gleichsam individualisiren; z. B. Goethe's

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?

10. Die Periphrasis. Sie zeichnet den Gegenstand bloß nach seinen Eigenschaften und Wirkungen. Von der Art ist Mathissons Schilderung des Elysiums:

Hain, der von der Götter Frieden,
Wie vom Thau die Rose treuft,
Wo die Frucht der Hesperiden
Zwischen Silberblüten reift;
Den ein rosenfarbner Aether
Ewig unbewölkt umfleußt,
Der den Klageton verschmähter
Zärtlichkeit verstummen heißt.

§. 150.

Wo das Bild nicht mehr oder wohl gar weniger gibt, als der Begriff, für welchen es erscheint, da ist es verunglückt, oder zur Unzeit angebracht. Auch muß sich der Dichter sehr hüten, solche Bilder zu wählen, in welchen der Leser das Aehnliche vielleicht gar nicht oder nur mit Mühe auffinden kann. Dies stört so oft in Jean Pauls Schriften. Eben so tadelnswerth ist die zu rasche Aufeinanderfolge der Bilder, die Phantasie ermüdet, und vermag nichts festzuhalten in dieser bunten Reihe flüchtiger Erscheinungen.

§. 151.

Obgleich die schönen Künste Eins sind in ihrem Wesen, und obgleich dieses Wesen in jeder Kunstform erkannt werden muß, so entsteht doch unter ihnen eine große Verschiedenheit in Absicht des materiellen Stoffes, in welchem sie bilden. Immer ist es freilich dieselbe schöpferische Kraft, welche in diesen Bildungen sich offenbart, aber es möchte schwer zu erklären seyn, warum sie bei diesem Künstler in Farben, bei jenem in Tönen sich ausspreche. Einiges liegt wohl in der Art und Weise, wie die schlummernde Kraft im Gemüthe zuerst angeregt wird, wobei hauptsächlich zufällige, äußere Umstände mitwirken. Darum gibt es so manche Künstlerfamilien von Mahlern und Tonkünstlern, aber wenige oder keine von Dichtern. Doch kömmt dabei wohl auch viel auf die Individualität an. Tasso konnte — selbst in Italien — nur Dichter werden, denn er war mit seinem ganzen Seyn festgebannt in den Kreis seiner Subjectivität, so auch Petrarca. Michael Angelo's mächtiger Geist vermochte nur in Stein und auf nassem Kalk zu bilden, und schwerlich würde er in Musik oder Sprache etwas bleibendes hervorgebracht haben, sein gewaltiger Genius mußte nothwendig ein äußeres ergreifen. Ueberhaupt wird der sentimentale Character sich immer mehr zur Poesie und Tonkunst, der naive mehr zur zeichnenden Kunst hinneigen. Jener strebt in sich zurück, dieser aus sich heraus.

§. 152.

So wie der materielle Stoff verschieden ist in den einzelnen Künsten, so sind es auch ihre Grenzen, und die Technik der Behandlung. Das Gebiet der Poesie ist darum unendlich weiter als das der Mahlerei, aber noch ungleich beschränkter sind Musik und Baukunst. Einige können nur darstellen, was gleichzeitig und nebeneinander vorhanden ist, sie fixiren ihren Gegenstand nur in einem Momente seiner Erscheinung, ihre Form ist der Raum. Andre ergreifen das Successive, ihre Form ist die Zeit. Noch andre haben beide Formen gemeinschaftlich.

§. 153.

Die Künste, welche im Raum erscheinen, und das ganze Seyn eines Gegenstandes in einen Augenblick zusammendrängen, bilden sichtbare Gestalten (plastische Künste), die, welche in der Zeit erscheinen, bilden ein hörbares durch Töne (tonische Künste), die übrigen Künste bilden ein Sichtbares und Hörbares zugleich (gemischte Künste).

§. 154.

Plastische Künste sind:

1. Die Mahlerei, mit der untergeordneten Kupferstecherkunst.

2. Die Sculptur. *)
3. Die Baukunst.

§. 155.

Die tonischen Künste begreifen unter sich:

1. Die Dichtkunst.
2. Die Redekunst.
3. Die Tonkunst.

§. 156.

Gemischte Künste sind:

1. Die Mimik.
2. Die Schauspielkunst.

§. 157.

Zu den plastischen Künsten rechnet man gewöhnlich auch die Gartenkunst, aber sie ist nicht schöne, sondern bloß verschönernde Kunst. Der Gartenkünstler benuzt entweder die Natur, wie er sie findet, zu einer mahlerischen Anlage, oder er bringt sie selbst hervor. Im ersten Falle sind die Hauptpartieen bereits für ihn vorhanden, und im wesentlichen auch schon von der Natur selbst geord-

---

*) Ich habe das Wort Sculptur gewählt statt der gewöhnlichen aber unpassenden Ausdrücke: Bildnerei oder Bildhauerkunst. Bildnerei ist auch die Mahlerei, die Kupferstecherkunst, die Baukunst ꝛc. Bildhauerkunst bezeichnet nur eine der vielfachen technischen Arten, wie die Sculptur ihre Produkte zu Tage fördert.

net, sein Bemühen muß sich daher im Ganzen auf einzelne Zufälligkeiten einschränken, den ästhetischen Character kann er seiner Landschaft nicht geben, sie muß ihn schon in sich haben, oder seine Wahl wäre zu mißbilligen. Im zweiten Fall wäre er allerdings Selbstschöpfer, er würde Felsen und Berge und Wasserfälle durch seine Kunst hervorbringen, allein hier müßte sein Bestreben in andrer Hinsicht mißlingen, denn er legte es ja darauf an, uns ein Kunstprodukt für ein Naturprodukt zu geben. Wollte er das aber nicht, wie er es auch schwerlich nur wollen kann, wie ärmlich wird seine nachgebildete Naturschöpfung gegen ihr Vorbild erscheinen! Der Gartenkünstler ist durchaus bloßer Anordner, und wo er mehr seyn wollte, da entstanden jene unglücklichen Zerrbilder, welche man unter dem Namen der französischen und holländischen Gärten kennt, wo das frische, kräftige Leben der Pflanzenwelt unter der Schwere erstarb, und zur kalten architectonischen Form erstarrte. Auch ist es außerdem sehr schwierig, einer Gartenanlage eine poetische Bedeutung zu geben, d. h. ihre Theile durch eine Idee zu verknüpfen. Man muß sie blos als einen Cyklus natürlicher Landschaften gelten lassen. Es giebt vielleicht nur einen Garten, wo man es versucht hat, die Idee hineinzulegen, ich meine den Garten von Hohenheim. Dieß Ganze sollte die Ruine einer römischen Stadt seyn, wo sich in später Zeit eine Kolonie niedergelassen hatte. Aber auch abgesehen

davon, daß diese Idee eine historische ist, und keine poetische, so müßten, wenn man consequent seyn wollte, auch die Bewohner dieser Kolonie, und ihre Geräthschaften und Heerden und andere Hausthiere von Holz oder Stein geformt werden, denn wer wollte das wirkliche Leben des Menschen in ein Kunstwerk aufnehmen, oder, als integrirenden Theil, an desselbe anknüpfen? Bis jezt sind auch alle Kunstgärten verunglückt, die in Gegenden angelegt wurden, wo die Natur nicht schon im großen oder anmuthigen Landschaftsstyl vorgebildet hatte, und wenn der Britte, der hierin am consequentesten verfährt, seine ländlichen Anlagen überall mit der Umgebung in Verbindung zu bringen sucht, so beweißt dies schon, daß er nur die Standpunkte bezeichnen wolle, von welchen die Natur ein interessantes Bild darbietet.

Noch weniger als die Gartenkunst können andre Künste, wie die Parfümirkunst, Schreibkunst, Fechtkunst, Reitkunst, Turnierkunst, welche alle Herr Krug in seine linneeische Klassification aufgenommen hat, auf einen solchen Rang Anspruch machen. Wo ist der geistige Begriff, den sie darstellen? Man begreift in der That nicht, warum es, nach jenem Gesichtspunkte, nicht auch eine schöne Kriegskunst und eine schöne Sterbekunst geben sollte? Man kann sich dabei ja immer mit einem gewissen Anstande benehmen, und man hat der Beispiele ja genug, daß einzelne Personen dem wohlbekannten

Freund Hain die Hand noch mit gewohnter Grazie geboten haben, und selbst im lezten Moment nicht aus dem langgeübten guten Tone gefallen sind.

§. 173.

Von der Literatur der Aesthetik führen wir hier nur das Bemerkenswerthere auf.

Die ästhetischen Ansichten der Griechen und Römer finden sich meist zerstreut in den Schriften ihrer Philosophen, Redner, Dichter, Geschichtschreiber ꝛc. wie beim Plato im Hippias Major, beim Aristoteles in seiner Poetik uud Rhetorik, beim Dionys von Halicarnaß in seinen rhetorischen Schriften, beim Longin in der von Schlosser übersezten Abhandlung vom Erhabenen, beim Horaz in einigen Episteln, beim Cicero in seinen rhetorischen und philosophischen Schriften, beim Quinctilian in seinen Institutionen, beim Plinius in seiner Naturgeschichte, beim Tacitus im Dialog de Oratore. Von den neuern sind zu bemerken:

Unter den Deutschen:

A. G. Baumgarten, der erste, welcher sie wissenschaftlich zu begründen suchte in seiner nicht vollendeten Aesthetica. Frankf. a. d. O. 1750 und 1758, 2 Thle.

G. Fr. Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, in 3 Theilen, Halle 1748, und die

2. Aufl. 1754—1759. — Dessen Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften. Halle 1757.

Fr. J. Riedel, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1767 u. 1774.

Ch. G. Schlegel Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften. Riga 1770.

J. G. Sulzer allgemeine Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung. Leipz. 1771. Vermehrt von Blankenburg 1792 in 4 Bänden. Nachträge dazu von Manso, Eberhard, Jacobs u. a. seit 1792 bis izt 8 Bände.

G. F. Szerdahaley aesthetica, seu doctrina boni gustus etc. Ofen 1779, 2 Bde.

Ch. G. Schütz, Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und Geschmackes. Halle 1776, 2 Thle.

Ch. F. D. Schubart, Vorlesungen über die schönen Wissenschaften. 1777.

J. A. Eberhard Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Halle 1783. — Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser, von demselben. Halle 1803, 4 Bde.

J. J. Eschenburg Entwurf einer Theorie und Litteratur schönen Redekünste, 3. Aufl. 1805.

J. Ch. König Philosophie der schönen Künste, Nürnberg 1784.

G. S. Steinbart Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack. Züllichau 1785.

C. Meiners Revision der Philosophie, Götting. 1772. — Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemg. 1787.

K. Ph. Moriz Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste (in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste). — Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten, (in der Berliner Monatsschrift 1785.)

K. v. Dalberg Grundsätze der Aesthetik. Erf. 1791.

J. Kant Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1790.

K. W. Snell Lehrbuch der Kritik des Geschmackes, Leipzig 1795.

L. Bendavid Versuch einer Geschmackeslehre. Berlin 1799.

C. F. von Schmid-Phiseldeck Briefe ästhetischen Innhalts. Altona 1797.

J. H. G. Heusinger Handbuch der Aesthetik. Gotha 1797, 2 Bde.

J. G. Herder Kalligone, Leipzig 1800, 3 Bde.

K. H. Heydenreich System der Aesthetik, 1r. Thl. Leipz. 1790.

Handwörterbuch, kurzgefaßtes, über die schönen Künste von Grohmann, Heydenreich, Stieglitz ꝛc. Leipz. 1794. 2 Thle. unvollendet.

G. Dreves Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen. Leipz. 1793.

K. L. Pörschke Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. 2 Thle. 1794.

Fr. Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung, in den kl. pros. Schriften, Th. 3.

W. L. Krug Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. — Kalliope und ihre Schwestern. Leipz. 1805.

J. G. Gruber Aesthetica, Jena 1803.

Fr. Schlegel über die Grenzen des Schönen (im deutschen Merkur 1795). — Die Griechen und Römer. Neustrel. 1797.

J. P. Fr. Richter Vorschule der Aesthetik. 3 Thle. Hamburg 1804.

Fr. Bouterwek Aesthetik. Leipz. 1806.

K. H. L. Pölitz die Aesthetik für gebildete Leser, Leipz. 1807, 2 Bde.

Aesthetische Ansichten. Leipz. 1808.

Luden Aesthetik. 1808.

Ueber einzelne ästhetische Gegenstände haben geschrieben:

J. J. Bodmer von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft zur Ausbesserung

des Geschmackes. 1727. — Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes. Zürich 1736.

M. Mendelssohn verschiedene hierher einschlagende Abhandlungen in den philosophischen Schriften.

Dusch Briefe zur Bildung des Geschmackes. 1773 6 Thle.

J. G. Herder Ursachen des gesunkenen Geschmackes bei verschiedenen Völkern. Berlin 1775. — Kritische Wälder. 1769, 3 Thl. — Fragmente über die Litteratnr. 1766. — Von deutscher Art und Kunst. Hamb. 1773. — Vom Einfluß der schönen Künste in die höheren Wissenschaften, in den Abhandiungen der baier. Akademie. Bd. 1. 1781. Verschiedenes in der Adrastea.

Gerstenbergs Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Schleßwig, 1767. 3 Thle.

H. J. Cramm über das Naive, Natürliche, Gesuchte und Gezwungene. Braunschweig 1770.

Herz Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit. Berlin 1790.

J. J. Engel einige Abhandlungen in seinen gesammelten Schriften.

Fr. Schiller Betrachtungen über ästhetische Gegenstände; — über die Grenzen beim Gebrauch schöner Formen; — über Anmuth und Würde; über naive und sentimentale Dichtung, — über das Erhabene; — über das Pathetische; — über

den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen; — über tragische Kunst; — über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen, in seinen kleinen Schriften.

Ad. Müller Vorlesungen über die deutsche Literatur. 1806.

Von Journalen und kritischen Schriften gehören hierher:

Gottscheds Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Lpz. 1733—1744. 32 Stücke. — Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste. 1745-1750. 8 Thle.

Belustigungen des Verstandes und Witzes. Leipz. 1741, 8 Thle. — Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Bremen 1750, 6 Thle.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste. Lpz. 1757 bis 1765, 12 Th. — Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste. 1764—1805, 72 Thle. — Bibliothek der schönen Redekünste, seit 1806.

Briefe die neueste Literatur betreffend. Berl. 1759 1764, 24 Thle.

Wielands deutscher Merkur, seit 1773.

Boje deutsches Museum, 1776—1788. — Neues deutsches Museum, 1789—1793.

J. G. Jacobi Iris 1775 — 1778.

Schillers rheinische Thalia, 1784. — Neue Thalia, 1792. — Die Horen, 1795 — 1797.

Goethe's Propyläen, 6 Hefte, 1798.

A. W. und Fr. Schlegels Charakteristiken und Kritiken, 1802. — Athenäum, 3 Bde. 1799.

Manches treffliche in den Jenaischen, Leipziger und Hallischen Literatur-Zeitungen, im Morgenblatt, der Zeitung für die elegante Welt, im Phöbus und Prometheus, und andern Zeitschriften.

Von den Ausländern bemerken wir:

J. P. Crousaz Versuch über das Schöne, 1712. Deutsch, Königsberg 1758.

J. B. Dubos Kritische Bemerkungen über Poesie, Mahlerei und Musik. Paris 1719. Deutsch, 1759.

W. Diderot über das Schöne, im 1sten Theile seiner Werke. Deutsch in seinen philos. Schriften, 1774.

Ch. Batteux die schönen Künste, auf einen Grundsatz zurückgeführt. Paris 1746. Deutsch von J. A. Schlegel. — Einleitung in die schönen Wissenschaften. Paris 1755. Deutsch von K. W. Ramler, 4 Thl. Leipz. 1756.

Marmontel Elemente der Litteratur. 1787, 6 Thle. — Verschiedenes in seinen nachgelassenen Werken.

A. L. Millin Wörterbuch der schönen Künste, Paris 1806, 2 Thle.

Montesquieu über den Geschmack in den Werken der Natur und Kunst, im 4ten Band seiner Schriften.

D'Alambert über Anwendung und Mißbrauch der Philosophie in Gegenständen des Geschmacks (in seinen Melanges de Literature etc.), 4r. Band.

Fr. Hutchinson Untersuchung über den Ursprung unsrer Ideen des Schönen und Guten. London 1726. Deutsch, 1762.

Ed. Burke's Philosophische Untersuchung über den Ursprung der Ideen des Erhabenen und Schönen. London 1757. Deutsch, Riga 1775.

H. Hume Grundsätze der Kritik, 3 Thle. London 1760. Deutsch von Meinhard und Schatz, 1790.

W. Hogarth über das Schöne. London 1772.

A. Gerard Versuch über das Genie. London, 1774. Deutsch von Garve, 1776. — Ueber den Geschmack, London 1759. Deutsch 1766.

D. Hume über den Geschmack, in seinen Essays und deutsch in den 4 von Resewitz übersezten Abhandl.

H. Blair Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften. London 1783. Deutsch von Schreiter, Liegniz 1785, 4 Thle.

A. Alison über die Natur und die Principien des Geschmackes. London 1790. Deutsch von Heydenreich, Lpz. 1792.

J. Huarte Prüfung der Köpfe, 1566, deutsch von Lessing 1785.

X. Bettinelli vom Enthusiasmus in den schönen Künsten. Bern 1778.

Muratori über die Einbildungskraft. Lpz. 1785. 2 Thle.

Verschiedenes hierher gehörige findet sich in den philosophischen Schriften von Hemsterhuis, (Leipz. 1782, 3 Thle.) in den Werken Diderots, Laharpes, u. a.

Besonderer Theil.

I.

Künste des Raums, oder plastische Künste.

Mahlerei.

§. 1.

Mahlerei ist die Kunst in Farbe zu bilden. Eben darum muß sie ihre Gegenstände auf einer Fläche darstellen, denn mit wirklicher Höhe und Tiefe verträgt sich die Farbe nicht.

§. 2.

Die Mahlerei bildet Gestalten für das Auge, daher ihre eigenthümliche Wirkung und die Begrenzung ihres Vermögens der Poesie gegenüber. Sie ist auf einen Moment, so wie auf einen bestimmten Raum beschränkt, und in diesem Momente muß sich die Schöpfung des Künstlers selbst und vollkommen aussprechen.

§. 3.

Für die Mahlerei, so wie für die Sculptur, gibt es drei Hauptmomente, welche der Künstler zu berücksichtigen hat:

1. Die Erfindung.
2. Die Anordnung.
3. Den Ausdruck.

§. 4.

Stoff und Formen muß der Mahler selbst schaffen. In Absicht des Stoffes ist er aber unendlich beschränkter als der Dichter, denn er wirkt durch das Auge, und die Phantasie wird bei ihm weniger angeregt. Er kann sich nicht mit schwankenden Umrissen begnügen, alles muß in seinen Darstellungen bestimmter, in sich vollendeter seyn. Der Dichter gibt das Successive, der Mahler muß das ganze Seyn seines Gegenstandes in einen Moment zusammendrängen. Auch stößt manches das Auge ab, was die Phantasie willig aufnimmt. Darum verunglücken so manche Situationen auf der Leinwand, die in der Tragödie, oder im Epos das Gemüth unwiderstehlich ergreifen.

§. 5.

Da dem Mahler nur ein Moment vergönnt ist, und er auch beschränkt ist in der Zeichensprache seiner Kunst, so müssen alle Motive, durch welche

er wirken will, gleichzeitig und nebeneinander vorhanden seyn, und sich durch Umriß und Farbe anschaulich machen lassen. Brutus, der seine Söhne zum Tode verdammt, Agamemnon, der die Tochter opfert, Timoleon, der den Bruder tödtet, um die Tyrannei zu zernichten, sind allerdings sehr günstige Stoffe für den Tragiker, aber wie will der Mahler den Vater und den Bruder, und wie die Motive ihrer Handlungen kenntlich machen? Die alten Mahler erlaubten sich einen Behelf, der den meisten modernen eben so unentbehrlich wäre: sie schrieben die Bedeutung auf einen Zettel, der den dargestellten Personen aus dem Munde schwebte, oder als Unterschrift angebracht war, bisweilen trug auch ein jeder seinen Geburtsschein auf dem Rockermel, wodurch dann freilich die Constatirung der Identität sehr erleichtert wurde. Es hieße indeß allerdings die Kunst allzusehr und beinahe auf Nichts beschränken, wenn man die Forderung, ein jedes Kunstwerk müsse sich selbst aussprechen, in ihrer höchsten Strenge nehmen wollte. Ein jeder Mythus, eine jede religiöse Vorstellung, selbst die mehresten geschichtlichen Gegenstände setzen wenigstens einige Bekanntschaft mit ihnen voraus, doch gibt es auch rein menschliche Sujets, wie im Charakterbilde, die einem jeden klar sind, der nicht untergegangen ist in sich oder in der Zeit.

§. 6.

Die Mahlerei darf, wie die Sculptur, keine schnelle Bewegung fixiren, indem sie dadurch eine Erwartung erregt, die sie nicht befriedigen kann. Sie hat Ruhe und Handlung, aber die lezte ist bei ihr keine fortschreitende, sondern eine geschlossene. Hier sind die Grenzen ihrer Kunst.

§. 7.

Die Mahlerei stellt entweder das Ideale im Menschlichen dar, oder das Menschliche als ein Ideales, oder auch im Gegensatze mit demselben, oder die Natur als ein Menschliches.

§. 8.

Sie stellt das Ideale im Menschlichen dar

1. in der Allegorie und im Symbol;
2. in den Mythischen;
3. in den mystischen Abbildungen.

Das Menschliche als ein Ideales:

1. in der Geschichtmahlerei;
2. im Charakterbilde.

Das Menschliche im Gegensatze mit dem Idealen:

1. scherzend in Bauernstücken und andern Nachbildungen des Lebens;
2. satyrisch in der Carrikatur.

Sie stellt die Natur als ein Menschliches dar:
In der Landschaft.

Die sogenannten Conversationsstücke, in welchen die Zeit ihre eigene Flachheit und Gemeinheit anschauen wollte, können als Kunstwerke nur geduldet werden, wenn der Künstler sich der komischen Motive dabei bedient. Was man aber in der Zunftsprache Stillleben nennt, als da sind, Fruchtstücke, Blumenstücke, Haus- und Küchengeräthe, diese können höchstens als Spiele des Pinsels gelten, sie drängen sich immer zu einer Vergleichung mit einem Wirklichen hervor, und sind durchaus keines innern Lebens, keiner Bedeutung fähig. Ihr ganzes Daseyn ist mit der Form abgeschlossen. Mit den Arabesken ist es ein andres: Fürs erste braucht sie der Künstler meist nur als Verzierung, aber viele darunter regen durch ihre fantastischen Windungen und Formen die Phantasie auf, und deuten auf eine freischaffende Kraft, die sich in ihren Bildungen von dem gewöhnlichen Typus losreißt, und sich, wie auch die Natur bisweilen, in eigenthümlichen, abweichenden Productionen gefällt.

§. 9.

Der Begriff der Allegorie und des Symbols ist oben schon erörtert worden. Der Mahler ist auch hier beschränkter als der Dichter; in den symbolischen Darstellungen kann er sich fast einzig der

Attribute bedienen, und diese sind oft schwierig zu deuten, wenn sie in der Bildersprache noch nicht das Bürgerrecht erhalten haben, wie der Anker und das Kreuz und ähnliche Zeichen. Raphael, der in seiner Tiefe sonst immer so klar ist, gibt in seiner Gerechtigkeit ein auffallendes Beispiel hievon. Die Wage in der Hand der himmlischen Jungfrau deutet allerdings auf den Begriff der Gerechtigkeit, allein der Vogel Straus an ihrer Seite gibt durchaus keinen ernsten Sinn.

§. 10.

Die meisten Allegorien und Symbole sind kalt, und sprechen das Gemüth nur wenig an, zumahl wenn das Allegorische mit dem Wirklichen zusammengestellt wird. Wie können z. B. Götter Theil nehmen an täglichen Ereignissen unsres Lebens, oder trauern an dem Sarkophag eines Menschen, welcher der schönen Mythenwelt so ganz entfremdet war? Dazu kommt gewöhnlich noch in solchen Darstellungen die ideale Gestaltung der allegorischen und symbolischen Wesen neben der prosaischen Wahrheit der daneben aufgestellten Porträte aus der Zeit. Nicht minder tadelnswerth ist die Umbildung des Historischen ins Allegorische, besonders wenn mythische Personen dazu gebraucht werden, welche schon in sich ihre Bedeutung haben. In dieser Hinsicht ist die berühmte Gallerie Farnese von Annibal

Carracci so gänzlich mißlungen, denn wer würde, ohne den begleitenden Cicerone, in diesem Anchises, der die Venus entkleidet, in diesem Polyphem, der Acis und Galathea verfolgt, in diesem schlafenden Endymion und in all diesen Spielen und Liebschaften der alten Götterwelt auf ähnliche Geschichten des Farnesischen Hauses rathen? Das Individuelle kann nie Gegenstand der Allegorie und Symbolik seyn, sondern bloß der Begriff oder die Idee, und beide müssen sich auch durchaus nicht poetisch darstellen lassen, als auf diese Weise, wenn der Künstler berechtigt seyn soll, sich allegorischer oder symbolischer Formen zu bedienen.

§. 11.

Die Allegorie ist weder dem Scherze fremd, noch dem strafenden Ernste. Von beiden Arten finden wir schon Beispiele bei den Alten. Oft sogar wird der Künstler durch Umstände genöthigt, sich einer solchen Verhüllung zu bedienen. Hier wird er sich besonders der Anspielung mit Vortheil bedienen können. Die Mischung des Komischen mit dem Ernsten mag nur durch die Zeit gerechtfertigt werden, doch wird der Künstler auch dem Komischen bisweilen eine ernste Bedeutung unterlegen können, wie dies in den Todtentänzen der Fall ist, die aber schon an der Grenze der Carrikatur stehen.

§. 12.

Oft hat die Mahlerei auch den Versuch gemacht, die äsopische Fabel darzustellen, aber nie mit einigem Erfolg. Der Mahler kann nicht, wie der Dichter, der Thier- und Pflanzenwelt einen der Natur analogen menschlichen Charakter geben, noch sie in genau bestimmten, aber nur sinnbildlichen, menschlichen Verhältnissen aufführen. Höchstens als Emblem wird er sie benutzen können.

§. 13.

Zwei Dinge hat der Künstler in diesem Gebiete gleich sehr zu berücksichtigen: Das erste ist, daß sein Bild sich als solches ankündige, das zweite: daß das Bezeichnete in dem gewählten Bilde nicht unwürdig erscheine. Ein Kind, welches sich an Seifenblasen erlustigt, ist nicht nothwendig ein Bild der Eitelkeit menschlichen Strebens, denn näher liegt ja in dem Gegenstande der Begriff des kindlichen Spiels. So ist auf der andern Seite das Dreieck mit dem strahlenden Auge in der Mitte, ein sehr unpassendes Bild der Dreieinigkeit, zumal bei dem Anblick des einzigen Auges wird man immer versucht, an die berühmte Cyclopenfamilie zu denken.

§. 14.

Am anziehendsten ist das symbolische Bildwerk wenn in ihm der Begriff eines rein Menschlichen

personificirt erscheint, wie in Raphaels Sanftmuth, in seinen Jugenddarstellungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe. Hier wird das Symbolische zum Charakterbilde oder es wird lyrischer Ausdruck eines das ganze Gemüth bewegenden, innern Strebens. Aber schwer ist hier allerdings die menschliche Form zu erfinden, welche jedesmahl, schon in ihrem Umrisse, auf den geistigen Begriff hindeutet. Poussin's tanzende Horen — in Erfindung und Anordnung ein tadelloses Bild — muß doch in dieser Hinsicht als Beispiel des Mißlungenen gelten. Statt leichter, schwebender Gestalten, welche kaum die Erde berühren müßten, dreht sich hier ein zierlich geschlungener Reigen von etwas wohlbeleibten Nymphen, deren ganzer Organismus auf eine etwas längere Dauer als das Leben eines Tagthierchens berechnet ist. Auch die Sibyllen des gewaltigen Buonarotti haben in ihren Formen nicht das Ansehen von Wesen, die der Geisterwelt befreundet sind, und deren Antlitz und Gebehrden schon andeuten sollten, daß sie nur halb noch dem Leben angehören. Dürers herrlich gedachte und tiefempfundene Darstellung der Melancholie mag ebenfalls noch als Beispiel betrachtet werden. Stellung und Ausdruck so wie die ganze Umgebung sind höchst sinnvoll, nur die Gestalt selbst so wie die Draperie erinnern zu sehr an die Zeit und das Vaterland des edlen Künstlers. Eine der gelungensten Allegorien ist dahingegen Guido's For=

tuna. Ueber einer Kugel schwebt die ätherische Gestalt mit dem täuschenden Lächeln und der launenhaften Miene, und über ihr ein geflügelter Knabe, der sie spielend bei den Haaren faßt, was sie sich willig gefallen zu lassen scheint. Der Genius fesselt das Glück! Wem könnte der Sinn dieser Dichtung auch nur einen Augenblick verborgen bleiben?

§. 15.

Das allgemeine Streben nach allegorischen Darstellungen zeigte sich unter allen Völkern von jeher als Vorläufer des sinkenden Geschmackes. Nachdem Griechenlands schöne Zeit vorüber war, begann das Spiel mit der Allegorie in Kunst und Wissenschaft, und doch ist keine Gattung beschränkter. Hat denn das Leben nichts als Schattengestalten, und ist alles leer und ohne eigne Bedeutung ohne inwohnende Kraft, was aus des Menschen Geist hervorgeht und aus seinem Willen? oder ist alles, was vergehen muß, so unwürdig, daß wir uns nicht freuen dürften der kurzen Momente seines schönen Daseyns, weil sie wandelbar sind? Warum zieht uns die stille Blumen- und Pflanzenwelt an? Doch nicht etwa als Bild der Jugend, oder der Vergänglichkeit? Ihr friedliches, ungestörtes und vollkommenes Daseyn ist es vielmehr, was uns sogar mit einer gewissen Rührung bei ihrem Anblicke erfüllt. Rousseau, dessen kindlicher Sinn ihn aus dem Getümmel der Menschen

hinwegtrieb, und zur Pflanzenwelt führte, sah in ihnen keine fremde Bedeutung, aber er verstand ihr eigenes, inneres Leben, ein Leben, was sich nicht selbst zerstört, zwar vergänglich wie alles, was sich von der Erde losreißt, und zum Lichte aufwärts strebt, aber in diesem Streben treu seiner Natur, und nicht feindselig gegen sie ankämpfend, wie der Mensch. Manches in der Erscheinungswelt deutet allerdings auf ein anderes, höheres außer sich, aber wie flüchtig auch sein Daseyn seyn möge, so ist dieses Seyn doch nicht leer und sinnlos in sich selbst. Jede allegorische und symbolische Darstellung muß darum auch den Beschauer kalt lassen, wenn sie nicht hervorgegangen ist aus einem tiefen Gemüthe, welches sein eigenes Leben in freundlichen Gestalten zum zweitenmahl hervorruft.

§. 16.

Die Mythe war von jeher eine der fruchtbarsten Quellen für den zeichnenden Künstler, und doch hat die moderne Mahlerei, seit ihrem Entstehen, nur weniges hervorgebracht, was mit den noch vorhandenen Bildwerken der Alten sich nur einigermaßen vergleichen ließe. Die Götterwelt ist uns fremd geworden, und die Erzeugnisse des Südens akklimatisiren sich nie ganz unter einem nördlichen Himmel. Wir zerstören das Menschliche, wenn wir ein Göttliches bilden wollen. Die alten Künstler

hatten für ihre mythischen Gebilde einen bestimmten Typus, dem auch die unsrigen treu bleiben müssen, aber die, welche es thun, scheitern an der Nachahmung, oder an dem Bestreben, den Marmor in Farbe umzubilden. Alle neuern Künstler sind entweder an dieser Klippe untergegangen, wie Poussin und Mengs, oder sie haben modernisirt, wie Albano, Guido, oder gar nationalisirt und porträtirt, wie Rubens, Titian, Paul von Verona und alle Franzosen, und ihre Produkte können daher höchstens durch die Handhabung des Pinsels gefallen.

§. 17.

Der Mahler hält sich bei seinen mythischen Darstellungen entweder an die alten Vorbilder, oder er schöpft aus den griechischen und römischen Dichtern, oder er dichtet selbst nach den Begriffen, welche uns von den Göttern und Halbgöttern der Griechen und Römer gegeben sind. Im ersten Falle kämpft er einen ungleichen Kampf, und in der Kunst ist das Voluisse nicht hinreichend. Sie allein darf kein Mittelmäßiges dulden, nicht einmahl ein Gutes neben dem Besseren. Diejenigen Mahler, welche die alten Dichter als Quellen benutzen, begreifen gewöhnlich den Unterschied nicht, der zwischen dem Gebiete des Dichters und dem ihrigen obwaltet. Beweise hievon geben die vielfachen Abbildungen ovidischer Verwandlungen, die entgegengesezten Mo-

mente eines zwiefachen Seyns sind hier in einen zusammengedrängt, das Successive soll als ein gleichzeitiges angeschaut werden, daher diese sonderbaren Zwittergestalten von Pflanzen und Menschen, diese carricaturirten Bauern mit Froschgesichtern, dieser Hörnertragende Actäon, den man geneigt ist, als den Schutzpatron der Hahnreischaft zu verehren. Einige Künstler, welche die Grenze ihrer Kunst fühlten, wollten sich dadurch helfen, daß sie entweder bloß die Wirkung statt der Form der Metamorphose andeuteten, wie ein niederländischer Mahler, welcher die von der Latona umgestalteten Bauern gleich Fröschen hüpfend darstellte, oder sie wählten den Moment nach der Verwandlung, wie Geßner die Erythia, die schon als Quelle von der Felsenwand rieselt. In keinem von beiden Fällen läßt sich aber die Verwandlung leicht begreifen; bloß für den zweiten dürften es vielleicht einige günstige Momente geben, zum Beispiel, Apollo, der sich mit liebender Trauer an einen Lorbeerbaum lehnt. Dasselbe gilt auch von den Verwandlungen der Götter, des Zeus in einen Schwan oder Satyr, oder auch in gewöhnliche Menschen. Hier nimmt man gewöhnlich zu Attributen seine Zuflucht, welche aber meist entweder zu vieldeutig sind, oder die Verwandlung selbst aufheben. Von jenem hat Correggio, der sich überhaupt gar sehr zum Sinnbildlichen hinneigte, in seiner Leda ein Beispiel gegeben. Der fliegende Schwan soll durch den ihm nachschwe-

benden Adler kenntlich werden, wobei es aber ungewiß bleiben würde, ob es der Adler des Zeus oder ein wirklicher sey, der einen wirklichen Schwan verfolgt, wenn nicht der Künstler das Attribut wieder durch ein Attribut, durch den Donnerkeil im Schnabel des Vogels, bezeichnet hätte. Von der zweiten Art sind die vielen Abbildungen von Philemon und Baucis, als Jupiter und Merkur bei ihnen einkehren. Gewöhnlich hat der Sohn Kronions seine Flügel angeschnallt, und der Göttervater selbst seinen Donnerkeil neben sich liegen, wobei man bisweilen ungewiß bleibt, ob er sich nicht etwa desselben bediene, um den ihm vorgesezten Braten zu zerlegen, wie in der Darstellung eines holländischen Mahlers von diesem Gegenstande. Hier müssen aber die nebenstehenden Figuren im Bilde nothwendig eben das sehen, was der Zuschauer sieht, und um die Metamorphose ist es gethan. So weit geht aber die Ungereimtheit in solchen Dingen, daß ein französischer Künstler sogar einen Pluto pinselte, mit dem Helme auf dem Haupte, welcher den Gott unsichtbar macht.

§. 18.

Wenn schon die Gebilde aus der griechischen und römischen Mythenwelt dem Künstler große Schwierigkeiten in den Weg legen, so ist dies doch noch ungleich mehr der Fall mit den Gegenständen der nordischen Mythologie. Die südliche Götterwelt

erscheint überall in bestimmten Umrissen, in reiner, vollendeter Gestalt, und der Menschenwelt nahe befreundet; die Gottheiten des Nordens stehen im Dunkel einer Vergangenheit, wo Fabel und Geschichte sich wunderbar mischen, und eigentlich noch Eins sind. Sie gehören dem romantischen Gebiete an, welches unter der unumschränkten Herrschaft der Phantasie steht, und untergeht in der Begrenzung des Raums. Will der Künstler jene Nebelgestalten dem Auge erscheinen lassen, so muß er sie entweder hellenisiren, oder ihnen die rauhen, eckigten Formen einer alten Riesenzeit geben. Im ersten Falle vertilgt er ihren eigenthümlichen Charakter, im zweiten hebt er ihr göttliches Seyn auf, auch sind sie nicht kenntlich durch einen allgemein angenommenen Typus, oder durch deutlich sprechende Attribute. Wie alle Mahler verunglückten, welche die farblose ossianische Natur und die gestaltlosen Wesen seiner Geisterwelt auf die Leinwand zu fixiren versuchten, und wie in der mit Unrecht berühmten Shakespear-Gallerie gerade diejenigen Scenen die manierirtesten und bedeutungslosesten sind, in welchen Hexen, Sylphen und Kalibane vorkommen, eben so werden die uns angekündigten Abbildungen der nordischen Gottheiten, trotz alles Farbenverständnisses und aller anatomischen Kunst der Mahler und aller Virtuosität der ihnen nacharbeitenden Kupferstecher wohl kaum in einer so späten Zeit den Anforderungen genügen, welche nur eine alte nordi-

sche Plastik, die es freilich in diesem Sinne nicht gab, hätte befriedigen können.

§. 19.

Der Künstler, welcher die Mythen der Griechen und Römer benutzen will, hüte sich vor allen Dingen, jene schönen Wesen aus dem Fabellande in unsere Zeit herüber zu ziehen. Dies geschieht aber:

1. Wenn er von den antiken Typen abweicht, und sich an sein Modell oder — was nur noch schlimmer ist — an den unglücklichen Eklekticismus in der Zusammensetzung der Form hält;

2. wenn er Momente wählt, in welchen die vorherrschenden Motive der Sinnlichkeit das reine, göttliche Leben aufheben. Hier ist wieder der Grenzstein zwischen der Poesie und Plastik. Allegri's Jupiter und Io mag noch so reitzend seyn durch den Zauber des Helldunkels und in diesem Zauber noch so poetisch, der Künstler muß selbst die Unschicklichkeit seiner Wahl gefühlt haben, indem er den Gott in einen Nebel hüllte, aus welchem die Gestalt desselben kaum sichtbar hervorblickt. Was blos dem komischen Dichter bedingt erlaubt ist, eine Vernichtung des Idealen durch das Reale, das mag der zeichnende Künstler wohl auch versuchen, so weit es die beschränktern Hülfsmittel seiner Kunst gestatten, aber eben so wenig als jener darf er um das Höhere im

Ernste die Schranken des thierischen Instinctes ziehen.

3. Jenes Herüberziehen in unsre Zeit geschieht auch da, wo der Künstler dem Antiken eine moderne Bedeutung gibt. Wozu müssen sich Grazien und Amoretten und selbst die dii majorum gentium nicht alles brauchen lassen! Daß hier und da der Erderschütterer Poseidon mit dem mächtigen Trident einen Röhrbrunnen bewacht, oder Hermes, der geflügelte, als Repräsentant einer Tabakshandlung im bekannten Götterkostüm und mit der Firma auf dem Helm erscheint, ist hier bei weitem nicht das Schlimmste: wie oft wird aber der naive Ernst zum bittern Sarkasm in den Musen und Genien, welche jedes Porträt und jeden poetischen Dudelsack bekränzen müssen, im Eros, der die ewig brennende Fackel löschen muß, weil ein liebesieches Mädchen starb, vier Wochen früher als die Ehe ihre Liebe geendigt haben würde; im alten Okeanos, wenn er gezwungen wird, aus seiner Urne, statt des Weltmeers, ein Forellenbächlein auszugiessen; und überall da, wo wir unser armes tägliches Leben und tägliches Brod nicht nur in die Glorie der alten Götterwelt hüllen, sondern die himmlischen Wesen selbst noch zu Karyatiden brauchen, um zu tragen, was sich nicht selbst tragen kann.

§. 20.

Will der Künstler aus der Mythenwelt neue Dichtungen bilden, so muß er sich streng an den Begriff derselben halten, wie er aus den Schriften und Kunstwerken der Alten hervorgeht. In diesem heitern Reiche der Phantasie, wo jeder Stein und jeder Baum und jede Quelle ein Leben umschliessen, und jedes Leben eine schöne Bedeutung hat, hier kann es dem dichterischen Sinn nicht schwer werden, neue, interessante Momente aufzufinden. Wie unendlich reich ist nicht schon die Welt der Nymphen, Faune und Genien, welche liebliche Dichtungen wußte Geßner daraus hervorzurufen, obgleich ihm freilich die Form immer widerstrebte! Auch die alteu Dichter sind zu dieser Absicht noch lange nicht gehörig benuzt, und nichts weniger als erschöpft. Nur bei der Wahl der Momente, bei der Erfindung der Motive strauchelt mancher bessere Künstler oft, und es wäre darum einem jeden, der über diesen Punkt noch nicht im Reinen ist, das sorgfältige Lesen der Goethe'schen Programme zu empfehlen, welche bei Gelegenheit der Weimarischen Preisaufgaben erschienen, und reich an leitenden Ideen sind.

§. 21.

Ein Kunstwerk ist mystisch, wenn es eine religiöse Bedeutung hat. Der Mysticismus ist die Poesie des Christenthums, nur muß man den Be-

griff weder im Sinne der Mönchsascese noch der neuesten Romantik auffassen. Für jene durfte es keine Kunst geben, in dieser ist bloßer Klang, wie in allem was hohl ist und leer. Schon die Hauptidee des Christianismus, der Fall des Menschen und seine Erlösung ist der dichterischen Behandlung äußerst günstig, und der ganze Gang der biblischen Geschichte bietet einen Reichthum von Momenten und Motiven, der zwar selten verkannt, aber auch selten zweckmäßig benuzt wurde, vielleicht weil man den Charakter des Mystischen übersah, und es mit dem Mythischen in eine Klasse sezte. Dieses ist aber seinem Wesen nach dramatisch, jenes lyrisch. Dem Griechen war das Leben das schönste Geschenk der Götter, und sie selbst theilten freundlich mit ihm den Genuß ihrer Gabe; der Christianismus zeigt es als ein Vergängliches, von welchem seine Bekenner sich losreissen müssen. Dort war das Göttliche noch in dem Irdischen vorhanden, hier schwebt es hoch über demselben, und die Schuld des Menschen mußte auch die Natur büßen. Dort gieng alles Streben nach einem Aeußern, hier alles nach einem Innern, und dadurch bestimmt sich der eigentliche Charakter des Mystischen. *

* Herr F. K. L. Sickler hat ein Buch über Aepfel und Birnen und ein andres über Kunstwerke geschrieben. Darin behauptet er, unter andern merkwürdigen Dingen auch: „Wir hätten keine Kunst, und könnten keine haben,

weil die großen Meister neuerer Zeit fast alle ihre Gegenstände aus der christlichen Mythologie entlehnt hätten, die aber auch nicht ein Sujet darböte, welches mit Erfolg behandelt werden könnte. In der christlichen Religion sey alles Ruhe und Ergebung, selbst in den Madonnen könne er nur Gemeines sehen, und des Künstlers Hand habe ihnen auch nichts geben können, als etwas Schönheit mit Sanftmuth, Duldung und einigen andern gewöhnlichen Leidenschaften! In der christlichen Mythe finde sich zwar der tragische Charakter, jedoch nur halb, denn es fehle an kräftigem Widerstande!" — Ich schätze, wie billig, Herrn Sicklers Verdienste um die Aepfel- und Birnen-Klassifikation, aber seine Meinung über Kunst hätte er entweder für sich behalten, oder, wenn doch alles gedruckt werden muß, seiner Pomologie als Nachtrag anhängen sollen, wo sie vermuthlich in die rechten Hände gekommen wäre. Sind denn die christlichen Engel weniger als die Genien des Alterthums? Verliert der Märtyrer, welcher mit heitrer Ruhe auf die Werkzeuge seines Todes blickt, so sehr gegen Marsyas, dem Apoll die Haut abzieht? Steht Correggios Leda wirklich so weit über Guido's Himmelfahrt, weil jene aus einem Mythologen, diese aus einem heiligen Vater genommen ist? Konnte

Herr Sickler wirklich in den Madonnen von Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo und Raphael nichts erblicken, als ein bischen Schönheit mit etwas Geduld und andern Leidenschaften? Hatte er denn in sich selbst keine Ahndung von dieser Reinheit und Unschuld und Liebe, von diesem Himmel in dem Busen der Jungfrau, die Mutter ist? Sah er vielleicht bloß Dürers Madonna mit dem Kinde, welches einen Apfel in der Hand hält, und fand er den Apfel schlecht gemahlt?

§. 22.

Die mystischen Gegenstände gehören entweder der Geisterwelt an, oder es sind wirkliche historische Personen, oder Begriffe und Gefühle, welche der Künstler sinnbildlich darstellt. Die erste Klasse begreift in sich Gott, die Engel und das böse Princip oder den Satan.

§. 23.

Der christliche Begriff von der Gottheit macht eine Personification desselben für den Mahler unmöglich, und die Dreiheit und Einheit läßt sich nicht einmahl symbolisch auf eine würdige Weise bezeichnen. Guido Reni in dem berühmten Altarblatt in der Kirche der Trinitarier zu Rom, Albrecht Dürer und andre in ähnlichen Vorstellungen hielten sich an die hergebrachten Vorstellungsarten, und bilde-

ten den Vater als Greis mit den Insignien der höchsten Macht, den Sohn mit den Merkmahlen des Leidens, den Geist in Taubengestalt und gruppirten das Ganze so gut es gehen wollte, oder wie es ihnen vorgeschrieben war. Hier liegt aber der Begriff der Einheit außer dem Bilde und muß hinzugedacht werden von dem Beschauer, und dann ist die Taube zwar das gewöhnliche aber gewiß kein sehr passendes Symbol den Geist zu bezeichnen, der über den Wassern schwebte, und als himmlische Flamme niederfuhr am Pfingsttage auf die Jünger des Herrn. Auch die dreifache Krone auf dem Haupte des ewigen Vaters und der Königsmantel deuten nur auf die kindlichen und beschränkten Vorstellungen einer frühern Zeit. Andre Künstler, die wohl fühlen mochten, worauf es hier ankäme, bildeten bloß eine von zahllosen Engelschaaren umgebene Glorie, und in der That ist das Licht vielleicht das treffendste Symbol der Gottheit nnd die anbetenden Engel deuten noch bestimmter auf den christlichen Begriff hin.

Es giebt jedoch Fälle, wo es durchaus nothwendig wird, die Gottheit als handelndes Wesen erscheinen zu lassen, und sie folglich zu personificiren, wie in Michael Angelos Gemählden von der Schöpfung des ersten Menschen, im ersten Bilde der Raphaelschen Bibel, wo Gott über dem Chaos schwebt, und in ähnlichen Gegenständen. Die gröste Schwierigkeit ist hier, den Typus zu finden, nach

welchem der Künstler bilden soll. Die Jupiters- und Neptuns-Gestalten der Antike taugen hier durchaus nicht, indem sie bekannte Zeichen eines andern ganz verschiedenen Begriffes sind. Auch scheint es nöthig, daß da, wo die Gottheit nur in einer Person erscheint, diese Person die erste, oder der Vater sey, als aus welchem die beiden andern hervorgegangen sind. Sehr zweckmäßig haben daher unsre Künstler die Greisengestalt gewählt, die auch durch sich schon Ehrfurcht gebietet und die Begriffe von Ruhe und Weisheit in sich enthält. Erreicht ist das Ideal bis izt noch in keinem der vorhandenen Kunstwerke. In Michael Angelo's Schöpfungsbilde ist die Bewegung des ewigen Vaters zu lebhaft, Haare und Bart scheinen im Sturme zu wehen, sein Wirken ist Anstrengung. Auch konnte die Belebung des ersten Menschen vielleicht treffender bezeichnet werden. Daß Gott die Fingerspitze Adams berührt, deutet auf eine elektrische Mittheilung, und erscheint als scherzendes Motiv. Eine Berührung der Stirne hätte diesen spielenden Nebenbegriff entfernt.

Raphael und Guido näherten sich der Idee mehr, aber in beiden herrschte das Gefühl vor, und so gelang ihnen nur eine Verklärung des Menschlichen.

§. 24.

Welchen Moment der Künstler auch für die Darstellung der Gottheit wählen mag, immer darf sie nur in der höchsten Ruhe erscheinen, selbst da,

wo sie etwas hervorbringt, denn ihr Wirken ist nur ein Wollen. Freilich kann das Handeln einzig durch Bewegung anschaulich gemacht werden, doch in dieser Bewegung selbst muß sich die Allmacht ankündigen, die zu ihren Schöpfungen eines bloßen Winkes bedarf. Der Dichter ist freilich auch hierin begünstigter durch seine Hülfsmittel, das: Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht! kann ihm der Mahler nicht nachsprechen. Die Sprache vermag die Wirkungen darzustellen, das Seyn und das Nichtseyn, das Leben und die Zerstörung und jeglichen Wechsel, wie der Sänger des 104. Psalms:

Er schuf den Mond zur Theilerin der Zeiten,
Die Sonne kennet ihren Niedergang.

Du schaffest Finsterniß, da wird es Nacht;
Da regen sich des Waldes Thiere:
Die jungen Löwen brüllen nach Raub,
Sie fordern ihre Speise auch von Gott,
Nun geht die Sonne auf, und sie eilen fort,
Sie lagern sich in ihren Hölen wieder,
Dann geht der Mensch aus an sein Werk,
Er geht zum Ackerbau bis an den Abend.

Das große Meer, so weit, so breit!
Da wimmelt es, da ist keine Zahl!
Da regt sich Leben klein und gros!
Da gehen Schiffe,
Da scherzt der Leviathan,
Von dir gebildet, daß er im Weltmeer spiele.

Zu dir hofft alles auf,
Daß du ihm Speise gebst zu seiner Zeit.

Du giebst, so sammeln sie.
Du öffnest deine Hand, sie werden satt des Guten.

Du wendest weg dein Angesicht,
Die Kreatur erschrickt,
Du nimmst den Odem ihnen weg, sie sterben,
Sie kehren wieder in ihren Staub.
Du hauchest deinen Odem aus,
Sie werden neugeschaffen,
Das Angesicht der Erde formt sich neu.

Nach Herders Uebersetzung.

Selbst das Menschliche kann die Poesie noch in den Begriff der Gottheit übertragen, wie in folgender Stelle aus dem Buche Hiob:

Mit seinen Händen fasset er den Blitz,
Und gibt Befehl ihm, wen er treffen soll.
Er zeigt ihm an den Bösewicht,
Des Zornes Raub ist der Boshaftige.

Der Mahler müßte hier den Zorn in Stellung und Gebehrde bezeichnen, und würde dadurch das Göttliche gänzlich vertilgen. Michael Angelo und Rubens haben es versucht, in ihren Visionen vom jüngsten Gerichte, aber in diesen Bildwerken glaubt man nicht den Gott des Christenthums, sondern den mächtigen Zeus zu erblicken im Kampfe gegen die Kinder der Erde, und man fühlt sich um so stärker zurückgestoßen, da hier, ernst und still, das Schicksal der Menschheit gewogen werden soll, und alle Geschlechter zagend aufblicken müssen zu dem, welcher unbestechlich die Wage hält in seiner Rech-

ten, den kein Groll bewegen kann und kein Mitleid. M. Angelo hat in dem angeführten Gemählde *) auch durch die gebrauchten Motive den menschlichen Begriff der Vergeltung nur allzusehr hervorgehoben, z. B. in dem heil. Bartholomäus, der seine bei seinem Märtyrertode ihm abgezogene Haut dem Weltrichter hinzeigt, und Rache zu fordern scheint. In einem Bilde aus der griechischen Mythologie wäre dieser Zug vielleicht einer der kühnsten und erschütterndsten, nach den christlichen Vorstellungen erwartet man einen Verweis aus dem Munde des Richters zu hören über so lange nachgetragenen Groll. **)

§. 25.

Zu den wahrhaft poetischen Wesen der Christologie gehören die Engel, den Genien der Griechen und Römer ähnlich, aber den Menschen näher befreundet, als Schuzgeister derselben. Der Mahler wird sie zu den anmuthigsten und bedeutsamsten Vorstellungen benutzen können, wenn er sich nicht an die engen Schranken des kirchlichen Begriffes

*) Dieses kühnste und gewaltigste Werk der neuern Kunst ist ein Wandgemählde in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, aber leider! schon seinem Untergange nahe.

**) Was in diesem Gebiete der Dichter vor dem Mahler und der Mahler vor dem Dichter voraus habe, ergibt sich sehr deutlich, wenn man das Gesicht von Ezechiel, von Raphael gemahlt, mit der poetischen Darstellung voll orientalischer Farbenglut, bei dem Propheten selbst vergleichen will.

hält. Welch ein freundliches und sinniges Bild ist es, wenn diese holden Gestalten ein schlafendes Kind bewachen, wenn sie als Schutzgeister das schwache Kindesalter führen über die schroffen Pfade des Lebens, wenn sie die Geister der Entschlummerten aufwärts geleiten zu den Sternen! Aber an der Form sind so viele Künstler verunglückt. Bei den Niederländern haben sie des materiellen Lebens immer zu viel. Andre, wie Ludovico Carracci, gestalten sie zu mädchenhaft, wahrscheinlich durch die Idee der Anmuth irre geführt. Correggio hat sie oft mehr im scherzhaften Sinn der griechischen Mythen gebildet, und Lebrün hat sich sogar erlaubt, in seinem unter dem Namen: Christ aux anges, bekannten Gemählde die Familie Ludwigs XIV. zu Modellen seiner um das Kreuz schwebenden Engel zu brauchen. Nur Raphael und Guido ist es ganz gelungen, diese zarten ätherischen Wesen in der Blüthe und dem Leben ewiger Jugend und Unschuld auf der Leinwand hervorzuzaubern, und den höchsten Liebreitz über sie auszugiessen, ohne sie ins Geschlechtlose zu verblasen.

§. 27.

Die Flügel sind wohl ein nothwendiges Attribut der Engel, und auch das angemessenste zu ihrer Bezeichnung. Zwar hatte Klopstock es für möglich gehalten, eine Idealgestalt hervorzubringen, welche sich, auch ohne dieses Zeichen, als ein We-

sen aus jenen himmlischen Ordnungen ankündigen müßte; *) aber warum sollten diese verklärten Kinder- und Jünglings-Gestalten nicht auch eine andre Bedeutung haben können? Poussin, in seiner schön gedachten und trefflich zusammengesezten Flucht nach Egypten hat nur einem der beiden knieenden und nur einem der beiden über der Jungfrau und dem Kinde schwebenden Engel Flügel gegeben, allein bloß aus einem mahlerischen Bedürfnisse, weil, nach der gewählten Stellung, die Flügel sich hätten durchschneiden müssen. Dies stört um so unangenehmer, da man nun nicht begreifen kann, wie der eine der kleinen Genien sich ohne ein solches Werkzeug in der Luft halten könne, da doch sein Gefährte desselben zu bedürfen scheint. Uebrigens ist der Moment des Fliegens wohl nicht derjenige, den der Künstler wählen darf, wohl aber mag der des Schwebens auf einer bestimmten Stelle, wie z. B. beim Todesengel über dem Lager des Sanherib, zum Moment genommen werden.

§. 27.

Das Kindliche ist aus diesem Gebiete nicht ausgeschlossen, wenn der Künstler seine Engel als

---

*) Klopstock machte auch wirklich an unsre deutsche Angelika Kaufmann, welche Zeichnungen zu seiner Messiade entwerfen wollte, die Forderung, Engel ohne Flügel zu bilden. Die Künstlerin fand es aber zu schwierig, die Aufgabe zu lösen.

Kinder abbildet, wohl aber das Niedrige und Gemeine. Wenn in so vielen Darstellungen der Flucht nach Egypten bald ein Engel den Esel zur Quelle führen muß, bald ein andrer sogar verurtheilt wird, die Wäsche der Wanderer zum Trockenen aufzuhängen, so erscheint dies zwar als eine Naivetät des Künstlers, aber keineswegs als ein würdiges Motiv in der Darstellung, obgleich das Naive auch hier statt finden kann. Andrea Luigi hat es in einer seiner heiligen Familien nicht ohne Wirkung gebraucht, und in diesem Bilde ungefähr die Grenze bezeichnet, welche die Mythenwelt von dem Christianismus sondert. Seine Engel sind hier kleine, freundliche Knaben, von denen einige sich scherzend auf den Zweigen eines Palmbaums wiegen, andere Früchte und Blüthen herbeibringen zum Spiele und zur Erquickung des Kindes und seiner Mutter. Der heitre Sinn ist dem religiösen Ernste nicht fremd, und warum sollte sich das Heilige nicht auch bei uns an das Leben anschliessen dürfen, wo dieses so schuldlos erscheint?

§. 28.

Das Kostümiren der Engel hat manche Künstler in Verlegenheit gesezt. Rembrant gibt ihnen gewöhnlich, seinem Princip getreu, das faltenreiche weiße Unterkleid der christlichen Priester, mit weiten, hängenden Aermeln, und dazu wohl auch einen Blumenkranz um das Haupt. Raphael scheint auch

hierin, mit wenigen andern als Muster gelten zu können. Wo er seine Engel als Knaben darstellt, läßt er sie, billig, gewandlos erscheinen, außerdem aber berücksichtigt er immer den Charakter der Situation, wie es der Künstler muß, und gibt dem ätherischen Wesen auch eine ätherische Bekleidung, wo eine Bekleidung überhaupt erforderlich ist. Lebrün und die meisten Franzosen steckten ihre Genien in schwere Gallagewänder von etwas antikem Schnitt, wobei die Flügel entweder unter der Draperie stecken, oder aus derselben zu wachsen scheinen. Auch in der Gestaltung der Flügel zeigen sich die auffallendsten Abweichungen. Einige Mahler setzen einem kräftigen Jünglingskörper oft ein Paar Fittige an, die kaum einen Sperling zu tragen vermöchten, andre berechnen sorgfältig Druck und Gegendruck, und statten ihre Engel mit Condorsschwingen aus, welche noch überdies, selbst im Moment der Ruhe, ausgespreizt erscheinen. Bisweilen genügt allerdings das bloße Andeuten eines Gegenstandes, bisweilen muß auch die Zweckmäßigkeit desselben beachtet werden, doch steht die mahlerische Anforderung höher, und dann bedarf es nicht mehr, als daß die Unzweckmäßigkeit nicht in die Augen springe.

§. 29.

Die Darstellung Satans, oder des bösen Princips, unterliegt noch weit größern Schwierigkeiten, auch war sie von jeher die Klippe, an welcher —

ich möchte sagen — alle Künstler scheiterten. Immer bilden sie eine ungeheure Zwittergestalt von Mensch und Thier, den Körper eines Giganten mit Drachenklauen, Drachenschweif und Fledermausflügeln, oder in andrer Verzerrung. Das gefallene Wesen höherer Art wird immer übersehen. Milton und Klopstock lassen ihm noch Hoheit und Würde, nur durch innern verzehrenden Grimm entstellt. Ohne Hörner, Ziegenschwanz und ein fletschendes Gesicht lassen ihn unsre Mahler nicht abkommen. Im Kampfe Michaels mit Satan von Raphael und in derselben Vorstellung von Guido ist die Gestalt allerdings auch monströs genug, aber dem Mahler blieb hier kaum etwas anders übrig als der Begriff der höchsten körperlichen Kraft, von welchem auch Milton ausging, wenn er den Fürsten des Tartarus zum erstenmahle auftreten läßt:

— — Satan
Lag schwimmend in den Wogen ausgestreckt,
Auf viele Hufen lang und breit, sein Leib
An Gliederwuchse riesenmäßiger
Als der Titanen erdentsproßne Brut,
Viel größer als der Leviathan, ihn,
Wenn er im Schaum bewegter Fluten schläft,
Sieht der Pilot, von einem bei der Nacht
Verschlagnen Fahrzeug für ein Eiland an, u. s. w.

Dem Dichter standen hier freilich andre Begriffe zu Gebot, aber er hatte einmahl Gefechte und Schlachten in den Plan seines Epos aufge=

nommen, und so mußte er nothwendig mit dem Mahler von einem Standpunkte ausgehen.

§. 30.

Die symbolischen Abbildungen Satans sind vielleicht für den zeichnenden Künstler die zweckmäßigsten, zumahl da zu dieser Absicht schon ein bequemes, biblisches Bild vorhanden ist, die Schlange oder der Drache. Mehrere Mahler haben sich dessen auch mit Vortheil bedient, unter andern Raphael in der heiligen Margaretha. Nur muß der Künstler hier auch im Symbol bleiben, und nicht den Speer oder das Schwert, sondern das Kreuz zur Waffe gegen ihn brauchen lassen, wie es auch Raphael in dem eben angeführten Gemählde thut. Die ganz fantastischen Zerrbilder sind bloß dem Komiker erlaubt. Callot hat in der berühmten Versuchung des Einsiedlers Antonius in der Wüste das ganze Pandämonium erschöpft, nur daß dieses Spiel der zügellosesten Phantasie ganz über der Grenze liegt, jenseit welcher das Schöne nicht mehr bestehen mag.

§. 31.

Zu den historisch mystischen Personen gehören vornehmlich: Christus, die Madonna, die Propheten, Sibyllen und Apostel, Märtyrer und andre Heilige, Gegenstände, an welchen sich die Mahlerei

am häufigsten versucht hat, aber nicht immer mit gleichem Erfolg.

§. 32.

Das Ideal eines Christuskopfes ist eine der schwierigsten Aufgaben. Unsre Mahler haben alle, mehr oder weniger, sich an den nationalen Typus gehalten, und dieß erregt immer einen unangenehmen Nebenbegriff. Inzwischen ist dieser Typus einmahl angenommen, und es bleibt dem Künstler nichts übrig, als die möglichste Veredlung desselben, wenn er anders nicht den Muth hat, oder die Kraft, sich ein neues Ideal zu bilden, welches der Wirklichkeit nicht so fern liegt. Einige Köpfe unsrer alten Mahler, wie z. B. Dürers von ihm selbst gemahltes Porträt, haben ganz die edle Einfalt, den milden Ernst, den reinen Blick und den Ausdruck eines von keinem Vergänglichen bewegten Gemüths, wie wir dies alles, nur höher gesteigert, an einem Christusbilde suchen. Von einer solchen Individualität, wie sie im Leben unsrer Zeit selten mehr erscheinen mag, könnte der Künstler ausgehen, um sich zu einem Ideal zu begeistern, wie wir es noch nicht besitzen.

§. 33.

Der Charakter ist hier genau durch den Begriff bestimmt. Der Heilige, der die Sünde nicht kannte, und darum allein die Schuld des Menschen

versühnen kann, eine Gestalt, in welcher die höchste Würde mit der höchste Milde erscheinet, ein tiefer Ernst durch Liebe gemildert, eine Ruhe, welche nie durch einen sinnlichen Reiz gestört wurde, das reinste, vollendetste Seyn der Menschheit, die Offenbarung des Göttlichen im Irdischen, das Irdische verklärt zum Göttlichen, dieß ist es, was der Künstler in einem Christusbilde darzustellen hat, darin liegt es, daß er hier den Typus der Antike nicht brauchen kann, und eben so wenig Nationalzüge. In der Antike ist das sinnliche Leben nicht ganz vertilgt, nur geläutert, denn das Heilige fehlt, das Einsseyn der Kreatur mit Gott. Annibal Carracci, Mengs u. a. glaubten durch einen unbestimmten Ausdruck zu erreichen, was so vielen andern durch zu strenge Individualisirung mißlungen war, allein ihre Christusköpfe haben nur Bedeutsamkeit für den, welcher sie hineinlegt, und dies ist wohl auch die Ursache, warum sie damit so viele preisende Stimmen für sich gewannen. Allein der Beschauer soll nicht etwas in ein Bildwerk hineintragen, sondern darin finden, was der schaffende Genius darin verborgen hatte.

§. 34.

Die historischen Momente, in welchen der Mahler den göttlichen Menschen erscheinen lassen kann, gehören theils in das spätere, öffentliche Leben und Leiden desselben, theils in die Tage seiner Kindheit.

Wählt der Künstler aus jener Periode, so kann er den ersten, rohen Stoff nicht selbst produciren, er ist ihm geschichtlich gegeben, aber freier mag er sich bewegen in Hinsicht auf die zweite Periode, wo sich die biblische Erzählung an die Sagen der apokryphischen Bücher anknüpft, und die Dichtung ein freies, blühendes Feld schon geöffnet findet. Hier ist es, wo das Kindliche oft so rührend wird durch die mystische Beziehung, wie in dem Spiele mit dem Kreuze. Die Reihe der historischen Momente ist nicht klein, doch bei weitem nicht alle gehören zu den günstigen. Wenige würden sich selbst aussprechen, aber sie zeigen uns Erscheinungen, denen wir vom Kindesalter an befreundet sind, deren Bedeutung uns keinen Augenblick fremd bleiben kann. Manche dieser Gegenstände liegen offenbahr außer der Grenze der Kunst, wie die Geißelung, die Dornenkrönung, und ähnliche; hier ist es aber die Idee, die uns aussöhnt mit dem Mißgriffe des Künstlers, oder vielmehr die Gewohnheit. Denn wie könnte, in dem schmächlichsten körperlichen Leiden, in dem Erliegen des Menschlichen, in der beginnenden Zerstörung der Form, das göttliche noch sichtbar genug hervortreten? Ein andres ists, wenn das physische Leben zerstört wird durch das geistige, wie im Asceten, ein andres, wenn diese Zerstörung von aussen kommt, und schon begonnen hat. Man vergleiche in dieser Absicht das Leben des heil. Bruno von Lesueur mit einer Geißelung

von de Voß und Albrecht Dürer, oder mit der berühmten Dornenkrönung von Titian. Im göttlichen Antlitze ist hier nur noch das menschliche Leiden sichtbar, und die duldende Ergebung erhebt sich nicht einmahl bis zur Würde im Laokoon. Aber in den blassen, eingefallenen Mönchsgestalten des erstgenannten Künstlers zeigt sich in der Abtödtung des Fleisches, in dem abgewelkten irdischen Leben, in den eingefallenen Augen, in den Runzeln und Falten des Gesichts und der Hände, in den starren Muskeln, in der ganzen Gestalt, die schon dem Grabe anzugehören scheint, jene gänzliche Hingebung an ein Höheres, jene Selbstzernichtung, welche den Charakter des Anachoreten ausmacht, jedoch nicht als stille Duldung, sondern als freiwillig übernommene Büßung.

§. 35.

Zu den günstigsten Gegenständen aus der Geschichte des Erlösers gehören diejenigen, wo das Reinmenschliche neben dem Göttlichen so bedeutend in seinem Charakter hervortritt, zum Beispiel, wie er die Kinder zu sich kommen läßt, dahingegen sind alle diejenigen unbrauchbar, in welchen von zwei, durch Ursache und Wirkung verknüpften Momenten nur Einer dargestellt werden kann, oder wo die Wirkung selbst dem Auge verborgen bleibt, wie in dem Wunder bei der Hochzeit zu Cana. Hier liegt der eigentliche Gegenstand, die Verwandlung

des Wassers in Wein, durchaus über der Grenze der Mahlerei, und Paul von Verona, welcher dieses Sujet zu seinem berühmten Prachtgemählde benuzte, würde, auch bei würdigern Begriffen von der Kunst und ihrem Zwecke, doch unmöglich etwas Bedeutendes daraus haben machen können. Seine Behandlung des Gegenstandes kann übrigens als Muster gelten, wie biblische Vorstellungen entweder nicht behandelt werden sollen, oder allenfalls vom Komiker behandelt werden müssen.

§. 36.

Die Vorstellungen des todten Christus sind immer etwas gewagt. Der Künstler will hier gewöhnlich nur die Tiefe und den Umfang des überstandenen Leidens zeigen, und bringt uns eine von Schmerz und Todeskampf verzerrte Gestalt vor Augen, wovon das Auge sich abwenden muß, zumahl wenn noch die gelbe Farbe des Fleisches hinzukommt. Nur wenige haben es verstanden, wie Correggio und Crespi, die Idee der nahen Auferstehung durchschimmern zu lassen; noch wenigere begriffen die Nothwendigkeit, jede menschliche Klage von da zu entfernen, wo der Sieg über Grab und Tod von den Unsterblichen gefeiert wird.

§. 37.

Das schönste Bild des Christianismus ist die Madonna, und hier allein steht die moderne Kunst

über der alten, welche sich nie erhoben hat zur Idee vollendeter Weiblichkeit. Jungfräuliche Würde und Mutterliebe sind die Grundzüge in diesem Charakter; Schönheit und Unschuld und Demuth und himmlischer Friede geben ihm den Liebreitz, den keine Juno und Pallas und keine Aphrodite des Alterthums besizt. Auch gibt es wenige Künstler von Bedeutung, die sich nicht an der Darstellung dieses Gegenstandes versucht hätten. Auch bietet das Leben der Jungfrau verschiedene interessante Momente dar: die Verkündigung, die Mutter mit dem Kinde, die Flucht nach Aegypten, die Ruhe auf der Flucht, die heilige Familie, die Mutter der Schmerzen, die Himmelfahrt — alle diese und noch mehrere andere Situationen hat die Mahlerei sehr häufig, aber nicht immer mit demselben Glücke, in Farbe zu bilden versucht, und eine Gallerie der reitzendsten Bildwerke ist aus dieser Idee hervorgegangen. Doch haben nur wenige das Ideal erreicht. Die brittische und französische Schule ist hier am meisten verunglückt, und gröstentheils auch die niederländische. Unter den deutschen kann bloß Dürer genannt werden, aber seine Marien haben nur keuschen, frommen Sinn, die Huld fehlt, und das höhere geistige Leben. Selbst Raphael hat sich bei der Gestaltung seiner Madonnen nicht immer von seiner irdischen Liebe frei erhalten können; zu dem Bilde, welches in seine Seele kam, gesellten sich Neigungen und Erinnerungen, deswegen ver-

rathen mehrere seiner Marien einige Sensualität, besonders um den Mund. Die Jardiniere und die Jungfrau della Sedia sind nicht frei hievon, wohl aber ist es seine Jungfrau in der heiligen Familie, welche er für Franz I. mahlte, ein Bild, das durch den Stich von Edelink und die Copie von Frey bekannt genug ist, und in der Darstellung desselben Gegenstandes, ehemals in der Düsseldorfer, izt in der Münchner Gallerie. Fra Bartolomeo, dieser zu wenig gekannte und geschäzte Künstler steht in einiger Hinsicht vielleicht über dem Jüngling von Urbino, nur haben seine Madonnen einen zu ernsten Charakter, mehr Würde als Weiblichkeit. Beides vereinigt der vielkundige Leonardo da Vinci, dieser hohe, seltene Geist, der die Kunst mit einem Ernste übte, wie sie nach ihm vielleicht nie mehr geübt wurde. Guido Reni ist der vergänglichen Anmuth zu sehr befreundet, doch macht seine Himmelfahrt eine Ausnahme.

Noch seh ich seine Jungfrau, wie sie aus
Des Grabes Nacht empor zum Himmel schwebt.
Vollendung strahlt in ihrem Angesicht,
Und Wonne eines nahen, bessern Seyns.
Dieß ist kein überirdisch Wesen, nein,
Ein Weib, das liebte, litt und duldete,
Der wir uns izt noch mit Vertrauen nah'n,
Denn sie gehörte auch der Erde an.
Sie hat die gröbre Hülle abgelegt,
Doch nicht die sanfte, holde Weiblichkeit.
Von Engeln, schön, wie sie nur Guido sah,

Emporgetragen, geht sie in das Haus
Des guten Vaters, eine Welt voll Licht
Eröffnet sich, und strömt auf sie herab.
Doch auch verherrlicht denkt sie derer noch,
Die sie zurück auf rauhen Pfaden ließ,
Vertraulich schmiegen die Unsterblichen
Sich an sie an. — Ach, Flügel, Flügel her,
Ihr nachzuschweben in die Wohnungen
Des Friedens, wo dem Herzen Ruhe wird.

(Aus meinem Gedichte, die Mahlerei, Dortmund 1804.)

§. 38.

Das Tragische in dem Leben der Jungfrau ist sehr oft mißverstanden worden, und die meisten Künstler haben immer nur die leidende Mutter im Auge gehabt, und, indem sie sich blos an den Ausdruck des Schmerzens hielten, die Idee des großen Opfertodes aufgehoben, die jenen Schmerz zum feierlichen Ernste veredeln, und ihm eine Hoheit und Würde geben mußte, wobei die menschliche Trauer nur als Folie gebraucht werden konnte. Guido Reni ist, meines Wissens, der Einzige, der diesen Gegenstand aus diesem Gesichtspunkte gefaßt hat, obgleich auch bei ihm nur der Ausdruck der Ergebung vorherrschend ist. — Noch ungleich tadelnswerther sind diejenigen, welche sich auf Momente beschränkten, die durchaus nur eine alltägliche Bedeutung zulassen, wie Rubens und Guercino in ihren Vermählungen der Maria mit Joseph,

Rembrant in dem Tode der Jungfrau, wo der Arzt und der vorlesende jüdische Priester die Scene noch obendrein ins Komische spielen.

§. 39.

Die Apostel, Evangelisten, Propheten und Sibyllen erscheinen entweder als Charakterbilder oder in historischen Situationen. Der Hauptausdruck ist religiöse Begeisterung, und allen gemein, aber verschieden nuancirt durch das besondere menschliche im historischen Charakter eines jeden; die Aufgabe ist darum nicht leicht. Die schöne Folge der Apostel von Raphael, welche sein Schüler Marc Anton gestochen hat, kann zeigen, wie sie gelöst werden müsse. Auch seine Propheten und Sibyllen, so wie dieselben Vorstellungen von Michael Angelo, und Johannes, der sein Evangelium schreibt, von Correggio, sind als das Trefflichste in dieser Art zu betrachten. Zur genauern Bezeichnung der Evangelisten und Apostel haben schon die ältesten Mahler Attribute eingeführt, welche wohl auch beibehalten werden müßten: für jene die bekannten Zeichen der Evangelisten aus dem Gesichte des Ezechiel, für diese die Werkzeuge ihres Märtyrertodes. Jedes Attribut ist aber nur Zeichen, ein hölzerner Wegweiser, und nie darf es der Künstler anwenden zum Ausdrucke. Die Flämmlein auf den Häuptern der Apostel können unmöglich das Wunder am Pfingstfeste anschaulich machen; in den begeisterten, verklär-

ten Gestalten muß die Wirkung des himmlischen Strahles sichtbar seyn, der auf sie herabfällt. Unschicklich ist auch der Gebrauch dieser Attribute in historischen Situationen. So z. B. begreift man es nicht, warum — in dem sonst herrlichen Bilde von Guido — welches den Abschied der Apostel Petrus und Paulus vorstellt, jener zwei Schlüssel trägt, und dieser ein Schwert, welches lezte hier anf eine Vertheidigungswaffe hindeuten müßte.

§. 40.

Der günstigen historischen Situationen sind für den Künstler nur wenige in den Geschichten der Propheten und Apostel, auch ist nicht in allen die mystische Bedeutung klar. In diesem Falle möchte es am gerathensten seyn, sich an die reinmenschlichen Motive zu halten, und das Mystische, als ein Zufälliges, in den Hindergrund zu verweisen, wie es Raphael so weise in dem Brand von Rom gethan hat. Die berühmten Cartons dieses Künstlers enthalten ebenfalls eine Reihe interessanter Szenen aus der Apostelgeschichte und zugleich die treffendsten Beispiele des Erreichten und Mißlungenen in dieser Gattung.

§. 41.

Die Märtyrergeschichten und andre Legenden bieten zwar mitunter einen interessanten Stoff, aber es liegt auch eine gewisse Einförmigkeit darin.

So gibt es für alle Märtyrerscenen nur einen Ausdruck, wobei allerdings Geschlecht und Alter Modifikationen zulassen, nämlich — freudige Ergebung. Es ist der Sieg der Religion über die Schrecken des Todes. Der Moment ist aber nicht das Leiden selbst, sondern der Augenblick vor dem Leiden, und hierin geschahen von jeher die meisten Mißgriffe. Manche Martern sind in der That zu gräßlich, als daß das Auge sich nicht davon wegwenden müßte; immer aber muß der Ausdruck des körperlichen Leidens der Ruhe und Würde Abbruch thun, und es steht nicht einmal in der Macht des Künstlers, jenen Ausdruck jedesmal gehörig zu mildern, wenn die organischen Theile bereits durch die peinigenden Werkzeuge zerstört werden. Man vergleiche, in dieser Absicht, den heil. Sebastian von Vandyck*) mit den Vorstellungen desselben Gegenstandes von andern Meistern, und das Gefühl wird leicht die Regel finden. Gewöhnlich sieht man den Moment gewählt, wo die Pfeile schon haften im blühenden Körper des Jünglings, wo die Schatten des Todes schon sein Auge umdunkeln, das, schon brechend, noch zu den Sternen aufblickt, wo Engel schweben mit der Palme des Siegs. In Vandycks Bilde ist er an einen Baum gebunden,

*) Ehemals in der Düsseldorfer Gallerie, izt in München.

und erwartet mit himmlischer Ruhe den Pfeil, der sein Herz treffen soll. Die herrliche Jugendgestalt steht vor dem Beschauer in der ganzen Fülle der Kraft, aber die Zubereitungen sagen uns, was geschehen werde, und der Muth des Kämpfers in Stellung und Gebehrde gestattet nicht den mindesten Zweifel an Ausdauer und Sieg.

§. 42.

Wo das Leiden ein bloß unwürdiges ist, oder wo ihm keine geistige Kraft entgegen stehen kann, da eignet sich der Stoff nicht mehr zur dichterischen Darstellung. Von erster Art ist die Züchtigung mit Ruthen, deren die Apostelgeschichte erwähnt, und welche den Gegenstand einiger altdeutschen Gemählde ausmacht. Zu der zweiten Art gehört ein oft behandelter Gegenstand, der Bethlehemitische Kindermord, ein bloßes gräßliches Leiden ohne eine Möglichkeit innern oder äußern Widerstandes, noch grauenvoller, wenn es der Künstler nicht in großen Gruppen darstellt, sondern, wie Poussin, in einem einzelnen, abgesonderten Mord vors Auge bringt. Unter den vielen Künstlern, welche sich an diesem widerstrebenden Stoffe versuchten, hat bloß Crespi sich zur Idee des Tragischen erhoben, indem er das Mißverhältniß ausglich durch den Begriff der Vergeltung. Von der blutigen Würgescene wendet sich der Blick aufwärts, wo die See-

len der kleinen Märtyrer von Engeln eingeführt werden in die Wohnungen des Friedens.

Es hat Künstler gegeben, denen es zweckmäßiger scheinen mochte, den Moment nach dem Leiden darzustellen, oder von dem Märtyrer bloß ein Charakterbild aufzustellen, und das Geschichtliche symbolisch anzudeuten. Das erste beweist eine gänzliche Unkunde von dem Wesen des Tragischen, und alle, auf solche Weise behandelte Situationen haben etwas Abstossendes, wie die Herodias mit dem Haupte des Täufers; das zweite ist keineswegs zu mißbilligen, wenn nur das Attribut nicht vieldeutig ist, wie das Schwert des Paulus, der Rost des Laurentius, oder nicht gräßlich, wie die abgeschnittenen Brüste der heil. Agatha.

§. 43.

Die Nebenpersonen in den Märtyrerscenen fordern ebenfalls eine eigenthümliche Behandlung. In Absicht der Zuschauer hat der Mahler sehr freies Spiel, er kann Alter und Geschlechter mischen, Neugierde und Rührung, Glauben und Unglauben. Die Peiniger machen eine schwierigere Aufgabe. Denn in den meisten Bildwerken bestehen diese aus der verworfensten Menschenrotte, die nicht etwa fühllos quält, sondern mit Schadenfreude, Hohn und Ingrimm. Meines Dünkens sollte in diesen Personen das Menschliche möglichst verhüllt werden, sie müssen als bloße Werkzeuge erscheinen,

ohne die Kraft eines eigenen Willens, eingeengt in die dumpfe Schranke der Thierheit. Was dem Satelliten das Schwert ist, das ist dem Tyrannen der Satellite, er darf der Menschheit bloß der Gestalt nach angehören.

§. 44.

Die Geschichten des alten Testaments sind nicht minder häufig benuzt worden, als die des neuen, aber selten spricht sich in ihnen eine mystische Bedeutung aus, und oft gehören sie ganz in das Gebiet des Gemeinen. Von dieser Art ist Loth, den seine Töchter betrunken machen, die badende Susanna mit den beiden Alten, Joseph und die Gattin Potiphars u. a. m. Einige erklären sich nicht selbst, wie Moses, der die Schuhe auszieht am brennenden Dornbusch, Jakobs Versöhnung mit Laban, Salomo, welcher das Urtheil spricht über die zwei klagenden Mütter, Hiob von Weib und Freunden verlassen und verhöhnt, nnd noch eine zahllose Reihe ähnlicher Gegenstände. Dahingegen finden sich auch in der Sagenwelt des jüdischen Volkes reichhaltige Stoffe, wie die Schöpfung des Menschen, die Sündflut, und andre, in welchen die höhere Bedeutung leicht erkannt wird.

In den frühern Zeiten der Kunst waren die meisten mystischen Bilder tabulae votivae, womit der fromme Glaube der Gottheit ein Gelübde bezahlte, weswegen auch auf so manchen die Dona=

tarien selbst angebracht sind, wie in Raphaels Transfiguration und in dem Gesichte des Ezechiel. Hier bleibt dem Künstler nichts übrig, als solche Nebenfiguren der Aufmerksamkeit so viel als möglich zu entziehen.

§. 45.

Wo Gefühle, Begriffe und kirchliche Meinungen die Gegenstände mystischer Vorstellungen ausmachen, da wird der Künstler nur allzusehr die Unzulänglichkeit seiner Hilfsmittel inne werden, und bei der fruchtbarsten Phantasie und dem reichsten Gemüthe den Sinn seiner Composition zur Aufgabe eines Räthsels machen müssen. Manchmal stehen ihm symbolische Zeichen zu Gebot, die zwar verständlich genug, aber troz des mahlerischen Sprachgebrauchs nicht schicklich sind. So mahlte Pietro von Cortona das Lamm von den Heiligen angebetet, aber wie ungereimt ist es, das Bild des Erlösers in seiner Herrlichkeit aus der Thierwelt herzunehmen? Von ähnlicher Art sind zwei Vorstellungen unter den acht großen Wandgemählden, womit Raphael den Vatican schmückte. Das eine ist die Unterredung der Kirchenlehrer über die wirkliche Gegenwart Christi in der Hostie, das zweite, das Meßopfer zu Bolsena, soll das Wunder mit der blutenden Hostie darstellen, wodurch ein ungläubiger Priester gläubig wurde. Der Zuschauer muß von diesen Dingen genau unterrichtet seyn,

wenn er sich die Bilder soll deuten können. Eines der herrlichsten Gemählde Guido's, die Disputa der Kirchenväter über die Lehre von der unbefleckten Empfängniß der Jungfrau, gehört in dieselbe Reihe. Es ist ein vortreffliches Charakterbild, aber der mystische Sinn wird dem Beschauer nicht aus der Vorstellung selbst klar. Glücklicher erfunden ist Carlo Maratti sinnvolles Bild von der Weisheit, die ihre Schüler zur Religion führt. Am günstigsten sind, in jeder Hinsicht, einfache mystische Begriffe, wie der Glaube, die Hoffnung, die Liebe, die Betrachtung u. d. g. denn in ihnen spricht sich das religiöse Gemüth unmittelbar aus, und sie unterscheiden sich auch durch einen verschiedenen charakteristischen Ausdruck. Nur hüte sich der Künstler, dieses Gebiet zu betreten, wenn er selbst zu sehr dem Irdischen angehört, und nicht wenigstens in Stunden der Nüchternheit ein göttliches Leben in sich zu erzeugen vermag. Kein Bestreben ist fruchtloser, als das, den Schein eines höheren Daseyns erkünsteln zu wollen.

§. 46.

Die Kunst stellt das Reale als ein Ideales dar in der Geschichtmahlerei und im Charakterbilde.

§. 47.

Der Charakter der Geschichtmahlerei ist dramatisch, nicht episch, was er schon der Form

nach nicht seyn kann, aber auch darum nicht, weil im historischen Gemählde das Hauptinteresse auf eine Hauptfigur zusammen gehalten werden muß. Darum sprechen uns jene Schlachtstücke so wenig an, wo jede der kämpfenden Gruppen unsre theilnehmende Aufmerksamkeit in gleichem Maße fordert und erhält. Herr Füßly würde behaupten, daß dieß eben episch sey, daß es in dieser Gattung auf die Idee ankomme, nicht aber auf die handelnden Personen, und daß ein Schlachtstück den Begriff des Kriegs in lebendiger Darstellung versinnliche. Da aber die Mahlerei den Zweck des Kampfes nicht anzudeuten vermag, und da das Epos das ganze Menschenleben umfassen muß, was ebenfalls wieder jenseits der Grenze der Farbenwelt liegt, so bleibt dem Mahler nichts übrig, als einen solchen Stoff dramatisch zu gestalten, d. h. die Wirkungen eines großen Ereignisses in dem Schicksale eines Einzelnen anschaulich zu machen.

§. 48.

Auch den gegebenen historischen Stoff muß der Künstler selbst schaffen und frei gestalten. Was Lessing in dieser Beziehung dem dramatischen Dichter sagt, das gilt, in seiner ganzen Ausdehnung, auch dem Mahler. Für beide ist die Historie bloß ein Repertorium von Namen, womit wir gewisse Begriffe zu verbinden gewohnt sind, welches dem Künstler die Erfindung erleichtert. Auch kommt das

historische Interesse des Gegenstandes, oder die Wahrheit der Thatsachen hier überall nicht in Betracht, es ist das reinmenschliche Interesse, was uns in dem Kunstgebilde ansprechen muß, und dabei ist es sehr gleichgültig, ob Achilleus auch wirklich vor Troja gekämpft habe, und ob Hectors Abschied am Skäischen Thore sich aus bewährten Schriftstellern documentiren lasse. Wenn man es Poussin zum Vorwurf machte, daß er in seiner Taufe Christi im Jordan das öde Sandufer dieses Flusses mit Bäumen bepflanzt habe, so könnte ein solcher Tadel höchstens einen Geographen oder Reisebeschreiber treffen, und Lebrün beging eine Albernheit, daß er, zum Behuf seiner Alexanderschlachten, die Pferde in Aleppo zeichnen ließ *).

§. 49.

Die geschichtliche Treue steht oft den Forderungen der Kunst geradezu entgegen. So z. B. sind wir gewohnt, mit gewissen geistigen Eigenschaften auch eine bestimmte körperliche Form in unsrer Vorstellung zu verbinden, und wir denken uns den Heros immer in edler, vorragender, kräf-

*) Derselbe Künstler wollte den Kopf seines Helden von einer antiken Münze copiren, und erhielt, durch die Urkunde des Aufsehers der Medaillen, einen Pallaskopf zu diesem Behuf, weswegen denn auch sein Alexander eine ganz weibliche Physiognomie hat.

tiger Gestalt, den Büßer abgehärmt, mit eingefallnen Wangen und tiefliegenden Augen, u. s. w. Oft stehen aber in dieser Hinsicht die historischen Angaben mit unsern Vorstellungen geradezu im Widerspruche, und hier hat sich der Künstler offenbar nach den lezten, nicht aber nach der Geschichte zu bequemen.

§. 50.

So reich die Historie ist an großen und rührenden Momenten, so undankbar sind doch die meisten derselben für die zeichnende Kunst, und nur wenige sprechen sich selbst aus, denn selten lassen sich die Triebfedern und Absichten der handelnden Personen durch die Zeichensprache klar genug machen. Wenn Brutus seine Söhne zum Tode verurtheilt, wenn Virginius seine Tochter ermordet, und Timoleon seinen Bruder, so kann der Mahler weder die Verhältnisse dieser Personen bezeichnen, noch die Motive ihrer Handlungen. Doch findet das Genie oft Hilfsmittel in sich, nach welchen das Talent umsonst sucht *). Die Alten können hier nicht immer als Muster dienen, denn bei ihnen war es oft das Nationalinteresse, welches den Künst-

*) Ein schönes Beispiel giebt eine von den Weimarischen Kunstfreunden gekrönte Preiszeichnung, den Hercules vorstellend, wie er den Stall des Augias reinigt. Der Flußgott, der mit seiner Urne über das alte Gemäuer steigt, ist eine sehr glückliche Idee.

ler leitete, und an die Mythenwelt knüpfte sich ihre frühere Geschichte unmittelbar als poetische Sage an. Die spätere Historie hat überall einen untergeordneten prosaischen Charakter, und eignet sich nur in sehr wenigen Momenten für die Kunst.

§. 51.

Bisweilen ist ein Gegenstand an sich klar genug, aber arm an Bedeutung, oder die Bedeutung desselben ist unedel, und in beiden Fällen schließt er sich von selbst aus. Besonders hat sich die venetianische und niederländische Schule im Gemeinen und Niedrigen gefallen, aber nie wird die Kunst des Pinsels den Mangel eines höheren, nie die Farbe des Lebens das Leben selbst ersetzen.

§. 52.

In einem historischen Gegenstande sind oft mehrere günstige Momente, und hier entscheidet der Künstler gewöhnlich seine Wahl mehr nach Neigung, als nach reinem Kunstgefühl. Es wird hier immer die Frage seyn, ob ein jeder der verschiedenen Momente sich mit gleicher Deutlichkeit ausspreche, ob keiner vor dem andern durch günstigere Motive sich auszeichne, oder ob jeder derselben einen höhern Begriff darbiete. Wie viele Momente liegen z. B. in der oft behandelten Abschiedsscene zwischen Hector und Andromache. Am Skäischen Thore trift der Held

die Gattin mit der Amme und dem Kinde, flehend sucht sie ihn zurück zu halten von dem Kampfe:

Hektor, o Du bist jetzo mir Vater und liebende Mutter,
Auch mein Bruder allein, o Du mein blühender Gatte!
Aber erbarme dich nun, und bleib' alhier auf dem Thurme!
Mache nicht zur Waise das Kind, und zur Wittwe die Gattin!
Stelle das Heer dorthin an den Feigenhügel; denn dort ist
Leichter die Stadt zu ersteigen, und frei die Mauer dem Angriff.
Dreimal haben ja dort es versucht die tapfersten Krieger,
Kühn um die Ajas beid' und den hohen Idomeneus strebend,
Auch um des Atreus Söhn', und den starken Held Diomedes:
Ob nun jenen vielleicht ein kundiger Seher geweissagt,
Oder auch selbst ihr Herz aus eigener Regung sie antrieb.

Ihr antwortete drauf der helmumflatterte Hektor:
Mich auch härmt das alles, o Trauteste; aber ich scheue
Troja's Männer zu sehr, und die saumnachschleppenden Weiber,
Wenn, wie ein Feiger, entfernt ich hier ausweiche der Feldschlacht.
Auch verbeut es mein Herz; denn ich lernete, biederes Muthes

Immer zu seyn, und zu kämpfen im Vorderkampfe der Troer,
Schirmend zugleich des Vaters erhabenen Ruhm, und den meinen!
Zwar das erkenn' ich gewiß in des Herzens Geist und Empfindung:
Einst wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinsinkt,
Priamos selbst, und das Volk des lanzenkundigen Königs.
Doch nicht geht mir so nahe der Troer künftiges Elend,
Nicht der Hekabe selbst, noch Priamos auch, des Beherrschers,
Noch der leiblichen Brüder, die dann, so viel und so tapfer,
All in den Staub hinsinken, von feindlichen Händen getödtet:
Als wie deins, wenn ein Mann der erzumschirmten Achaier
Weg die Weinende führt, der Freiheit Tag dir entreissend;
Wenn du in Argos webst für die Herrscherin, oder auch mühsam
Wasser trägst aus dem Quell Hypereia, oder Messeïs,
Sehr unwilliges Muths; doch hart belastet der Zwang dich!
Künftig sagt dann einer, die Thränenvergiessende schauend:
Hektors Weib war diese, des tapfersten Helden im Volke
Rossebezähmender Troer, da Ilios Stadt sie umkämpften!

Also redet man einst, und neu erwacht dir der
Kummer,
Solchen Mann zu vermissen, der Abwehr böte der
Knechtschaft!
Aber es decke mich Todten der aufgeworfene Hü-
gel,
Eh ich von deinem Geschrei anhör', und deiner
Entführung!

Also der Held, und hin nach dem Knäblein
strekt' er die Arme;
Aber zurück an den Busen der schöngegürteten
Amme
Schmiegte sich schreiend das Kind, erschreckt von
dem liebenden Vater,
Scheuend des Ertzes Glanz, und die flatternde
Mähne des Busches,
Welchen es fürchterlich sah von des Helmes Spitze
herabwehn.
Lächelnd schaute der Vater das Kind, auch die
zärtliche Mutter.
Schleunig nahm vom Haupte den Helm der stra-
lende Hektor,
Legete dann auf die Erde den schimmernden; aber
er selber
Küßte sein liebes Kind, und wiegt' es sanft in den
Armen;
Laut dann flehet' er also dem Zeus und den ande-
ren Göttern:

Zeus und ihr anderen Götter, o laßt doch dieses
mein Knäblein
Werden hinfort, wie ich selbst, vorstrebend im
Volke der Troer,

Auch so stark an Gewalt, und Ilios mächtig beherrschen!
Und man sage dereinst: Der ragt noch weit vor dem Vater!
Wann er vom Streit heimkehrt, mit der blutigen Beute beladen,
Eines erschlagenen Feinds! Dann freue sich herzlich die Mutter!

Also sprach er, und reicht' in die Arme der liebenden Gattin
Seinen Sohn; und sie drückt' ihn an ihren duftenden Busen,
Lächelnd mit Thränen im Blick; und ihr Mann voll inniger Wehmuth
Streichelte sie mit Hand, und redete, also beginnend:

Armes Weib, nicht mußt du zu sehr mir trauren im Herzen!
Keiner wird gegen Geschick hinab mich senden zum Ais.
Doch dem Verhängniß entrann wohl nie der Sterblichen Einer,
Edel oder geringe, nachdem er einmahl gezeugt ward.
Auf, zum Gemach hingehend, besorge du deine Geschäfte,
Spindel und Webestuhl, und gebeut den dienenden Weibern,
Fleißig am Werke zu seyn. Der Krieg gebühret den Männern
Allen, und mir am meisten, die Ilios Veste bewohnen.

Dieses gesagt, erhob er den Helm, der strahlende Hektor,
Von Roßhaaren umwallt; heim ging die liebende Gattin,
Rückwärts häufig gewandt, und herzliche Thränen vergiessend.

Wie verschiedene Momente und Motive bietet diese Situation dem Mahler dar, und wie groß ist die Versuchung, ihr den Charakter moderner Sentimentalität aufzudringen? Wer sie im Geiste der Antike darstellen will, der kann kaum einen andern Zeitpunkt wählen, als den, in welchem die Rührung in Muth und Vertrauen übergeht, wo Hektor den kleinen Astyanax zum Himmel emporhebt, Andromache sich liebend und hoffend an ihn schmiegt, die Amme aber sich zagend wegwendet, weil sie sich nicht zu erheben vermag über den ahndungsvollen Schmerz.

§. 53.

Die Motive hängen freilich nicht immer von der Wahl des Künstlers ab, darum verschmähe er jeden Stoff, der ihn hierin zu sehr beschränkt, und dieß wird fast immer bei Gegenständen der Fall seyn, welche unsrer Zeit nahe liegen. Auch abgesehen davon, daß hier schon die Form der Gewänder und Falten den Künstler zur Verzweiflung bringen muß, und daß man ihm noch häufig die prosaische Treue des Porträtisten zur Bedingung

macht, so enthält auch die neue Geschichte fast nichts als kriegerische Auftritte, die einander noch ähnlicher sehen, als die Kinder der Leda, und die auch leer an Interesse sind, weil der Zweck des Kampfes nicht angedeutet werden kann. Wests bekanntes Bild, der Tod des Generals Wolf, mag von hunderten zum Beispiel dienen. Was zeigt uns dieses Gemählde, als eine alltägliche Sterbescene in guter Anordnung? Die Gesichter sollen gleichen, aber wehe dem Künstler, wenn er darauf sein Verdienst beschränkte! Wer würde nicht lieber beim sterbenden Leonidas auf den Thermopylen verweilen, oder beim Sokrates, der den Schierling trinkt?

§. 54.

Die großen und erschütternden Motive sind allerdings den bloß rührenden vorzuziehen, nur dürfen sie nie einen unangenehmen Nebenbegriff erwecken, wie in Raphaels Abbildung der Pest. Dieses Kind, welches noch an den Brüsten seiner todten Mutter Nahrung suchen will, ist ein schauderhaftes Bild, aber der Mann, der es zurückzieht, und sich dabei die Nase zuhält, deutet auf einen Leichnam, welcher bereits in Verwesung übergegangen ist, und der Gegenstand wird eckelhaft. Auch das Furchtbare und Schreckliche hat seine Grenze, und diese ist dem Mahler ungleich enger gezogen, als dem Dichter.

§. 55.

Der Geschichtmahler ist allerdings dramatischer Dichter, wie es schon die Alten erkannten*); aber bei ihm ist die Exposition, die Verwicklung und Auflösung in einem und demselben Moment vorhanden, und dieß beschränckt ihn in Absicht auf seine Charaktere und den Ausdruck derselben. Wir lernen ihre Neigungen und Absichten nicht allmählig kennen, und noch weniger den Antheil eines jeden an dem Gange der Handlung, und bei dem meisten wird uns der Künstler bloß die Wirkung des Augenblicks auf ihr Gemüth zu zeigen vermögen. Die Verschiedenheit dieser Wirkung nach Charakter, Alter und Geschlecht ist es aber, welche im Ausdrucke eine weise Mäßigung erheischt, und es ist in der That ein irriger Grundsatz der meisten Künstler, die da wähnen, der Ausdruck des höchsten Pathos müsse in den Hauptpersonen erscheinen, und sich in stetiger Abstufung in den Nebenpersonen verlieren. Der Strom des Leidens bricht an der edlern Natur, und reißt nur die Schwäche mit sich fort. Auch hat Thimantes den Agamemnon beim Opfertode seiner Tochter sich nicht darum das Gesicht verhüllen lassen, weil in den umstehenden Personen der Ausdruck des Schmerzes schon erschöpft war, son-

*) Unter andern Philostratos und Plinius, cothurnus ei et gravitas artis, sagt der letzte.

dern weil der Vater sich abwenden mußte von dieser Scene. Auch ist es ja eine oft genug wiederholte Bemerkung, daß der höchste Schmerz an Ruhe grenze, und daß dieser Schmerz in seiner Erschöpfung wieder den Charakter der Anmuth erhalte, wie wir es in Correggio's Kreuzabnahme so schön beobachtet sehen.

§. 56.

Bei den Alten war das historische Gemählde mehr Charakterbild, bei den Neuern tritt der Begriff der Handlung mehr hervor. Die griechischen Künstler schritten selten aus dem Kreise ihrer Mythen und ihrer Dichter, und hier ist überall das Historische der Idee untergeordnet. Darum preißt es auch Philostratus an einem Bilde seiner Zeit, daß man auf den ersten Blick die homerischen Helden vor Troja wieder darin erkenne. Den Alten war Geschichte und Kunst Eins: beide hatten einerlei Gegenstände, und die Götter und die Heroen lebten im Liede, Stein und in der Farbe, wie in der Sage. Ihre Bildwerke deuteten deswegen auch mehr ein Handeln an, bei uns sind sie rein dramatisch.

§. 57.

Das Kostüm ist der historische Theil der Geschichtmahlerei. Es begreift alles unter sich, was auf einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit hindeutet, Gewänder, Kopfputz, Waffen, Geräth-

schaften u. s. w. Der Künstler braucht es damit nicht so genau zu nehmen als der Antiquar, doch muß er sich vor auffallenden Anachronismen hüten. Sein Gesetz ist Schönheit, und so mag er sich idealischer Gewänder bedienen statt der ehemals da und dort üblichen, wenn jene seiner Absicht mehr zusagen. Nur zweierlei hat er für immer zu berücksichtigen: erstens die Uebereinstimmung der Gewänder und aller Beiwerke mit Charakter, Alter und Geschlecht und mit der ganzen Scene, zweitens daß er dieses alles nicht besonders hervorhebe, sondern untergeordnet behandle. Die leichte, dünne Bekleidung, welche wenig oder nichts verhüllt, mag um die sanftschwellenden Formen der jugendlichen Gestalt sich schmiegen, wo die Fülle des Lebens aus der Knospe bricht, sie würde aber weder der Vestalin noch der Matrone ziemen. Nicht minder zu tadeln ist es, wenn der Künstler bestimmte Stoffe wählt, die durch Glanz und täuschende Nachahmung das Auge auf sich ziehen, wie Netscher in dem Atlaskleid seiner sterbenden Kleopatra, und so viele andre — besonders Niederländer und Venetianer — gethan. Ueberhaupt ist alles Prunkende aus der Kunst zu verweisen, wo es nicht etwa zur Bedeutung dient.

§. 58.

Die Architektur und andre Beiwerke müssen nothwendig mit dem dargestellten Gegenstande in

vollkommener Uebereinstimmung seyn, und bezeichnend für Zeit, Ort, Charakter und äussere Lage der handelnden Personen. Der Aschenkrug im Zelte des Achilleus deutet sehr schön auf Patroklus Tod, aber den Mangel an Wein und die Nothwendigkeit eines Wunders begreift man nicht in der Hochzeit zu Cana von Paul Veronese, indem die prächtige Säulenhalle, die Menge von Gästen und der reiche Glanz der Umgebung den Begriff von Ueberfluß erwecken müssen. Manche Künstler führt hier mehr Neigung als Unkunde auf Abwege, sie scheinen aber nicht zu fühlen, daß in der Kunst nur das Werth habe, was sich durch eigne, innere Lebenskraft bewegt.

§. 59.

Für das Nackte gibt es ein bestimmtes Gesetz. Es kann überall statt finden, wo keine Sinnlichkeit vorherrscht, oder wo es nicht unschicklich wird durch Ort und Zeit. Guido mochte seine sterbende Kleopatra immerhin gewandlos bilden, aber Potiphars Gattin, wie sie in wilder Wallung den schönen, frommen Jüngling festhalten will, darf nicht nackt erscheinen, weil der Künstler keine Begierde erregen soll. So ist es auffallend, daß in Davids viel gepriesenem Sabinerraub Romulus und Tatius, im Beginn des Kampfes, nackt auftreten, mit Schild und Speer bewaffnet, während alle ihre Kampfgenossen und alle übrigen Figuren eine an-

gemessene Bekleidung haben. Manche Künstler haben das Nackte vorgezogen, weil es ihnen eine Gelegenheit gab, ihre anatomischen Kenntnisse zur Schau zu stellen, andre, wie Boucher, und die ganze französische Schule seiner Zeit, weil ihr höchstes Streben Sinnenlust war, und sie außer Fleisch und Blut nichts zu bilden vermochten.

§. 60.

An die historischen Gegenstände schließt sich das Charakterbild, welches den Begriff einer menschlichen oder thierischen Individualität, nach ihrer besondern Eigenthümlichkeit in der Erscheinung, ästhetisch darstellt. Unter diese Rubrik gehören: 1. das ideale Charakterbild; 2. das historische, oder das Porträt im edlern Sinne; 3. die Thierstücke.

§. 61.

Den idealen Charakter bildet der Künstler nach einem Begriffe oder nach einer historischen Angabe. Im ersten Falle nähert er sich dem Symbolischen. Von der zweiten Art ist das Bild der Zenobia von Michael Angelo und das Bild der Sappho von Carlo Dolce. Beide Künstler fanden in der Geschichte einiges angemerkt über die Charaktere der Königin von Palmyra und der äolischen Dichterin, und von diesen Grundzügen mußten sie ausgehen, und eine angemessene Form erfinden, jener um den Begriff von weiblicher Hoheit und weiblichem Mu-

the, dieser um die Idee dichterischer Begeisterung und hingebender Liebe zur anziehenden Erscheinung zu machen.

§. 62.

Das Charakterbild kann sich der historischen Mahlerei bis auf einen gewissen Punkt nähern, wie im Parnaß und der Schule von Athen von Raphael, nur dürfen die aufgeführten Personen in keine äußere Handlung verflochten werden. Jene beiden Bilder, zumal das zweite, können hierin in jeder Hinsicht als Muster gelten.

§. 63.

Bloß psychologische Charaktere mögen als Studien immer ihren Werth haben, wie die Abbildungen der Leidenschaften von Lebrün, und so manche ähnliche, wobei treue Auffassung der Natur das höchste Bestreben des Künstlers ist, und er sich durchaus auf den engen Kreis der Erfahrung beschränken muß, als Kunstwerke im eigentlichen Sinne können sie nie gelten.

§. 64.

Auch das Porträt muß Charakterbild seyn, wenn es sich nicht aus der Reihe ästhetischer Productionen ausgeschlossen sehen will. Sclavische Annäherung an das Urbild ist, wie in der Landschaft,

nur Treue für den Augenblick, denn jeder Tag ändert an dem Zufälligen in der menschlichen Gestalt. Darum hat der Künstler blos die bleibenden Hauptzüge aufzufassen, und den physiognomischen Ausdruck, der jedem Zug seine Bedeutnng gibt. Wo der Mahler so unglücklich ist, nur das Gemeine nachbilden zu müssen, da mag er sich mit dem baaren Verdienste trösten, und etwa mit dem Lobe, welches seiner Zeichnung und seinem Kolorit zu Theil wird. Dieß ist es, warum die großen Künstler der italienischen Schule, unter welchen sich der Begriff der Kunst immer am reinsten erhielt, so wenig Neigung zum Porträtiren hatten, und aus demselben Grunde erscheinen uns die gerühmtesten Bildnisse der neuern Zeit so gleichgültig und unbedeutend. Aber wie viel mehr fühlen wir uns angezogen von den Werken dieser Gattung, die Rubens und seine Schüler uns hinterliessen. Damals lebte noch ein kräftigeres Menschengeschlecht, unter welchem ein jeder seine bessere Individualität bewahren durfte, weil Erziehung und Convenienz noch nicht jedes Eigenthümliche vertilgte, um die allgemeine Flachheit der Zeit an ihre Stelle zu setzen. Ein schönes Beispiel gibt das Porträt eines Franciscaners von Rubens, der einen Todtenkopf in der Hand wägt, mit einer Ruhe und einem Blick, als ob er das Räthsel des Lebens gelöst hätte. Auch sagt die Geschichte, daß dieser Mönch einst mächtig geherrscht habe im spanischen Kabinet. Kein Wun-

der, daß ihm alles menschliche Thun und Treiben so nichtig vorkam.

§. 65.

Das Kostüm legt dem Porträtisten oft unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg, doch ist er um nichts gebessert, wenn es seiner Gönnerin einfällt, als Muse oder Grazie zu erscheinen. Hier hebt entweder die Dichtung die Wahrheit auf, oder, was ungleich öfter der Fall ist, die Wahrheit zernichtet die unverschämte Dichtung. Noch schlimmer ist die Mischung des alten und modernen Kostüms, z. B. des Panzers mit der Zopfperücke, oder die Steigerung des Modernen zum Antiken, wie es in Deutschland Sitte zu werden anfängt. Der Tituskopf macht noch keinen Titus, sonst wären unsre Friseurs die productivsten Genies, und wenn man einen Cäsar oder Augustus gebildet hat, so lasse man ihm doch auch das wohlerworbene Recht auf seinen Namen.

§. 66.

Das Porträt in ein historisches Gebilde aufzunehmen ist fast immer etwas mißlich, doch mag es ohne Anstand da geschehen, wo ein solches Bildniß im Charakter der gewählten Situation ist. Niemand wird sich an Bramante und Raphael in der Schule von Athen stoßen, oder an Rubens in seinem jüngsten Gerichte. Nur stelle sich der Mahler

nicht selbst als Beschauer seines Werkes dar, dieß ist höchstens in einem ex voto zu dulden.

§. 67.

Im eigentlichen Charakterbilde wie im Porträt ist erstens die Wahrheit des Charakters zu beobachten, zweitens das poetische Interesse desselben. Die Wahrheit fordert, daß man die Möglichkeit des dargestellten Charakters leicht begreife. Aesthetisch interessant wird er seyn, wenn neben den zufälligen Bestimmungen, welche seine Individualität ausmachen, sich die bestimmte Richtung einer höheren Kraft in ihm verkündigt. Diese Kraft mag nun eine intellectuelle, eine moralische, oder ästhetische seyn. Selbst das höchste Maß von Körperkraft im Gegensatze mit der geistigen, kann hier noch eine zweckmäßige Aufgabe werden, wie sie auch die Alten schon im Herkules gelöst haben, nur dürfte freilich der zweite Moment nicht fehlen, die Selbstopferung auf dem Oeta.

§. 68.

Die Thierwelt wird am füglichsten als Beiwerk gebraucht werden können, wie z. B. in der Landschaft, oder auch im historischen Bilde, doch sind die eigentlichen Thierstücke nicht gänzlich zu verwerfen, inwiefern entweder das Thier eine mahlerische Form hat, wie Schafe und Ziegen, oder

ein Analogon des menschlichen Charakters zeigt, wie der Löwe. In Jagdstücken ruht das Interesse mehr auf den Menschen oder auf der Landschaft.

§. 69.

Für die Thierwelt gibt es kein Ideal, und wir finden das Schöne in den Formen einiger Thiere, wie z. B. im Pferde, bloß durch Vergleichung mit einem Erfahrungsbegriff. Darum würde der erste beste Stallmeister hübschere Pferde zeichnen können, als Raphael welche gezeichnet hat. Hier allein steht auch das Mahlerische höher, als das Schöne, wenn nicht das Charakteristische hinzukommt. Dies erklärt zugleich die Neigung verschiedener Thiermahler, lieber eckigte und hagere als glatte und runde Formen zu wählen. Jene sind dem Spiele des Pinsels ungleich günstiger, und der Kolorist wird ihnen auf jeden Fall den Vorzug geben.

§. 70.

Wo das Thier in seinem thierischen Charakter erscheint, wie in Potters pissender Kuh, in mehrern Pferdestücken von Wouvermans und van Acken, in einigen Landschaften von Johannes Both u. a. da begibt sich der Künstler seiner höheren Ansprüche, und begnügt sich mit einem untergeordneten Verdienste, welches aber von Halbkennern am lautesten angestaunt und am theuersten bezahlt zu werden pflegt.

§. 71.

Die Mahlerei stellt das Menschliche dar im Gegensatze mit dem Idealen, scherzend oder satyrisch. Dieser Gegensatz findet sich in der gutmüthigen Beschränktheit gemeiner Naturen, in einem Leben, welches alles verschmäht, was aus der Hand der Kunst kommt, und bei seiner Entfernung von aller Verfeinerung doch nichts entbehrt. Von dieser Art sind die Bauernstücke von Brower, Teniers, Ostade, Dow und andern Niederländern. Es liegt eine komische Naivetät darin, eine Gemüthlichkeit, die auch den gebildeten Sinn festhält. Selbst leidenschaftliche Motive können hier mit Glück gebraucht werden, in wiefern das Pathetische ins Komische gewendet wird. Einige Künstler, wie Ostade, haben aber das Komische in die Mißgestalt gesezt, und sind dadurch zurückstoßend geworden. Die Neigung zu solchen Gegenständen ist vorherrschend in der niederländischen Schule, und findet sich äußerst selten bei den Italienern, obgleich diese mehr Empfänglichkeit für das Komische besitzen, und im Leben selbst treffliche Mimiker sind. Der Grund ist wohl national.

§. 72.

Den schneidendsten Gegensatz mit dem Idealen macht die Carikatur. Sie ist nicht zu dulden als bloße Verzerrung der Gestalt, diese Verzerrung selbst muß eine Bedeutung enthalten, und charakteristisch

seyn. Dieß ist es, was Hogarth so einzig macht, obschon er oft dunkel wird durch Anspielung. Aber der Carikaturist wie der satyrische Dichter, gehört einer besondern Zeit und einem besondern Volke an, und sein Stoff ist ein zufälliger.

§. 73.

Die Mahlerei stellt die Natur als ein Menschliches dar in der Landschaft, die Gegenstände sind Land und Meer, daher eigentliche Landschaften und Seestücke.

§. 74.

Der Künstler erfindet seine Landschaft und gibt ihr poetischen Charakter. Der Kopist beschreibt die Natur als mahlerischer Topograph, und liefert Prospekte, deren Werth sehr gering anzuschlagen ist, wo die Natur nicht etwa selbst schon eine Gegend im dichterischen Style gebildet hat.

§. 75.

Schon die einzelnen Gegenstände, aus welchen die Landschaft zusammengesezt ist, haben ihren bestimmten Charakter, wie der Baum, der sich von andern seiner Art durch die Form des Stammes, die Verästung und die Massen der Belaubung auszeichnet. Aber es ist selten, daß die Natur auch nur ein einziges Individuum in untadelicher Schön-

heit hervorbringe. Sogar gewinnen Bäume oft durch Krankheit erst einen mahlerischen Reitz, wie durch das Moos, durch die Umranckung des Epheus. Selbst der Strunk, welcher noch Zweige treibt, die Eiche mit verdorrtem Wipfel und die Tanne, die der Orkan entwurzelt hat, sind oft von trefflicher Wirkung, wie wir dies an den Landschaften von Salvator Rosa sehen. Nur muß der Künstler die einzelnen Gegenstände immer so wählen, daß sie fähig sind, der Landschaft, welche er darstellen will, einen bestimmten Charakter zu geben.

§. 76.

Der Charakter der Landschaft kann groß und erhebend seyn, oder furchtbar und schauerlich, oder heiter und anmuthig. Ihre Wirkung ist der Musik ähnlich. Sie wiegt das Gemüth in stille Betrachtung, die Phantasie ruft uns bei ihrem Anblick die Tage der Vergangenheit zurück, oder bildet in der ländlichen Abgeschiedenheit ein friedliches Leben, wie es uns nicht zu Theil wurde in der Wirklichkeit. Darum spricht die Landschaft auch weniger den Landmann an, oder den, welcher mit der Natur in kindlicher Eintracht lebt, als den Städter, der sich zurücksehnt aus dem Gewühl seiner freudlosen Umgebung in die Stille des Feldes. Sie konnte aus eben diesem Grunde auch erst am spätesten entstehen, unter den verschiedenen Arten der Mahle-

rei, und wahrscheinlich war sie den Griechen ganz unbekannt.

§. 77.

Je mehr die Landschaft die Phantasie anregt, desto interessanter ist sie. Die gesperrten Landschaften machen nur wenig Wirkung; aber wie gern verweilen wir vor Claude Gelee's reitzenden Schöpfungen, wo das weit ausgebreitete Gefild im purpurnen Duft der Ferne verschwimmt! Wie freundlich laden uns Swanefelds friedliche Haine in ihre säuselnden Schatten, und wie ziehen uns die einsamen Gründe von Ruisdael so mächtig an, mit den stillen Hütten, die sich ins Geblätter der Bäume verstecken!

§. 78.

Die Natur hat, wie der Mensch, einen klimatischen und örtlichen Charakter, einen abweichenden Luft- nnd Farbenton, und dieses muß der Landschafter stets berücksichtigen. Aber sie spricht überall ans Gemüth nur mit verschiednen Tönen. Ein heiterer Himmel fließt um das glückliche Italien, ein üppigeres Pflanzengeschlecht deckt dort den Boden, die Pinie wölbt sich zum grünen Dach für den Wandrer, Ruinen deuten auf ehemalige Größe, und im reinern Lichte hat jeder Gegenstand ein helleres Kolorit. Trüber ist der nördliche Himmel, wo die mächtige Eiche grünt, und ihre Arme aus-

breitet, und ewiger Schnee die Bergkuppen drückt. Dieser örtliche Charakter ist noch kein ästhetischer, jedoch muß ihn der Landschafter eben so gut im Auge haben, als der Dramatiker bei seinen Personen auf Zeit und Ort Rücksicht zu nehmen hat.

§. 79.

Farbe, Luftton und Beleuchtung hängen zum Theil von dem gewählten Moment des Tags und der Jahreszeit ab, theils aber deuten sie bestimmt auf den Charakter der Gegend hin, und müssen damit in Uebereinstimmung gebracht werden. Salvator Rosas wilde Schluchten und melancholische Felsthäler fordern einen ganz andern Himmel und einen ganz andern Ton, als die Hirtenfluren Berghems, und der friedliche Schein des Abends mag dem heimkehrenden Landmann leuchten, aber Banditen und Räuber müssen in die Schatten der Gewitternacht verwiesen werden.

§. 80.

Die Natur kann in Ruhe oder Bewegung dargestellt werden. Im lezten Falle wird ihre Wirkung, die Bewegung des Wassers ausgenommen, bloß eine zerstörende seyn. Dunkle Wolken, die vom Sturm gejagt werden, Bäume die im Winde schwanken, Bergströme, welche ihre Dämme durchbrechen, erwecken Furcht und Grauen. Die Phan=

tasie gibt in solchen Augenblicken den Elementen Persönlichkeit. Die Darstellung des Blitzes ist immer gewagt, seine Erscheinung ist zu flüchtig, als daß sie der Künstler mit Erfolg festhalten könnte, und so ists mit allem Transitorischen, wenn es sich nur auf einen Moment beschränckt.

§. 81.

Von großer Wichtigkeit ist für den Landschafter die Staffage. Sie darf weder ganz gleichgültig seyn, noch eine von der Landschaft abgesonderte Bedeutung haben. Lieber noch möchte sie der Künstler ganz hinweglassen, und er kann es da füglich, wo seine Gegend einen elegischen Charakter hat.

§. 82.

Die Bedeutung der Staffage muß Eins seyn mit dem Charakter der Landschaft, so wie mit dem vom Künstler angenommenen Zeitmoment. Der Hirt darf mit seiner Heerde nicht in die nackte Wüste verwiesen werden, wo die Vegetation nur kümmerlich fortkömmt, und der Einsiedler muß seine Klause und seine Kapelle nicht an der besuchten Strasse bauen. Noch auffallender ist es, wenn Nymphen und Dryaden und andre Wesen aus der Götterwelt in eine düstre nordische Gegend gestellt werden, wo statt dieser zarten Gestalten und des Tempels mit korinthischen Säulen besser eine

Köhlerfamilie mit ihrer räucherigten Hütte hinpaßte.

§. 83.

Man kann in Hinsicht der Staffage dreierlei Momente annehmen:

Entweder ist sie der Landschaft untergeordnet, oder gleichgeordnet, oder vorherrschend. Im ersten Falle besteht sie aus gleichgültigen Figuren, im zweiten Falle ist die Bedeutung der Figuren Eins mit der Bedeutung der Gegend, wie im Hirtenleben, im dritten Falle hat die Staffage eine höhere Bedeutung, und die Landschaft erscheint bloß als Scene. Diese dritte Art begreift die sogenannte historische Landschaft, welche man auch, unpassend genug, die heroische genannt hat, wenn Personen aus der Götter- und Heroenwelt darin aufgeführt werden, wie es Poussin und Claude der Lothringer so sehr liebten. Offenbar konnte diese Idee nur aus irrigen Begriffen hervorgehen. Das Historische und Mythische ist hier das Interessantere, und muß, nach den Gesetzen der Kunst, auch als solches behandelt werden. Die Landschaft darf nur den Schauplatz ausmachen, und ihre Bedeutung wird alsdann in den meisten Fällen eine bloß historische seyn können.

§. 84.

Mit der Architektur in der Landschaft hat es ungefähr dieselbe Bewandniß. Wo sie zu häufig

angebracht ist, und die herrschenden Partien ausmacht, da verdrängt sie den poetischen Charakter, den sie verstärken sollte, und das Bild wird zum Prospekte. In den meisten Fällen wird die mahlerische Ruine eine bessere Wirkung thun, als eine Reihe schöner, wohlerhaltener Gebäude. Diese stören oft sehr unangenehm, besonders da, wo der Begriff der Einsamkeit und der klösterlichen Stille vorherrschen soll. Auch sündigen hierin oft große Landschafter, wie Poussin und Claude, in Hinsicht auf Zeit und Lokalität.

§. 85.

Darstellungen von Gärten können nie als dichterische Landschaften gelten, denn die Abbildung eines Kunstwerckes mag nie als ein für sich bestehendes Werk angesehen werden.

§. 86.

Die Gegenstände, aus welchen die Landschaft zusammengesezt ist, erscheinen in so manngifachen Formen, und sind so unendlicher Zusammensetzung fähig, daß dieses Gebiet so bald noch nicht als erschöpft angesehen werden kann. Besonders bleibt dem dichtenden Künstler noch ein weites Feld für die Staffage offen, zumal wenn er die Landschaft zur Idylle erheben will. Wie reich an anziehenden Situationen ist das Land- und Hirtenleben,

die Jagd, der Fischfang! Nur sind freilich die Landschafter selten gute Figurenzeichner, und umgekehrt. Geßner würde hierin unübertrefflich geworden seyn, wenn er schon in seinen frühern Jahren die Kunst mit dem Ernste seines späteren Lebens geübt hätte.

§. 87.

Die Seestücke haben eine Einförmigkeit, welche bloß durch die Beiwerke und durch den Zauber der Beleuchtung einigermaßen versteckt werden kann, und hier hauptsächlich wird der Künstler fast immer nur als Kolorist sich auszeichnen können. Die Größe der Dimension vermag er nur schwach anzudeuten, und so bleibt ihm nichts übrig, als die Bewegung im Sturme. Aber ein Sturm sieht dem andern so ziemlich ähnlich, und in diesem Felde wird die Erfindungskraft bald ihre Beschränktheit fühlen.

§. 88.

Die Art und Weise, wie das Mannigfaltige in einem Gemählde zusammengestellt und verbunden wird, macht die Anordnung aus.

§. 89.

Die Anordnung kann deutlich oder verworren, reich oder arm, mahlerisch oder unmahlerisch seyn.

§. 90.

Die Künstler muß sich in seinem Bilde auf die nöthigen Gegenstände beschränken. Diese Nothwendigkeit wird aber näher bestimmt durch die Aufgabe selbst, welche er lösen will, durch den Raum, den er auszufüllen hat, und durch das Eigenthümliche der Zeit und des Orts.

§. 91.

Die Deutlichkeit in der Anordnung fordert, daß in einem Gemählde, welches aus mehrern Figuren besteht, diese nicht verworren durcheinandergemischt, sondern der Bedeutung und der mahlerischen Wirkung gemäß, in Gruppen vertheilt seyen. Die Hauptfigur wird am schicklichsten in der Mitte stehen; wo ihr aber auch der Künstler ihren Platz anweisen mag, immer muß sie durch Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck hervorgehoben werden, und das Auge vor allen übrigen auf sich ziehen.

§. 92.

Der historische Mahler wie der Landschafter dürfen die Gegenstände nicht zu sehr häufen, indem sonst leicht das Interesse dadurch geschwächt wird. Lieber verenge er seinen Raum durch Beiwerke, oder wähle größere Dimensionen für die Hauptgegenstände. Im historischen Bilde müssen

die Gruppen aufs mannigfaltigste geordnet werden, doch immer so, daß auch die entferntern ihre Beziehung auf den Hauptgegenstand haben. Hier ist besonders alle Einförmigkeit in den Stellungen und Verkürzungen, hier sind die Parallel-Linien der Hände und Leiber u. s. w. aufs sorgsamste zu vermeiden, und überall die Regeln des Kontrastes zu beachten.

§. 93.

Wo es angeht, da wird die diagonale Anordnung der horizontalen vorzuziehen seyn. Auf diesem Wege erhält der Künstler die Pyramidalform, die in Raphaels und Poussins Bildern so anziehend ist, obgleich der erste in einer seiner heiligen Familien (ehemals in Düsseldorf, und itzt in München) das Bestreben nach dieser Form zu sichtbar verräth.

§. 94.

Es gibt Gegenstände, welche eine solche Anordnung nicht zulassen, und wo die Figuren auf gerade Linie gestellt werden müssen, bei andern wird bisweilen der Halbzirkel eine bessere Wirkung thun. Das Gefühl des Künstlers und die Natur des Stoffes müssen hier für die angemessenere Form entscheiden.

§. 95.

Auch in der Anordnung steht die Bedeutung höher als das Mahlerische. In Raphaels Transfiguration vermissen wir jenes nicht, weil die Idee, welche der Künstler darstellen wollte, eine jede andre Vertheilung und Stellung seiner Figuren unmöglich machte.

§. 96.

Jede Gruppe, wenn sie aus mehrern Figuren besteht, muß ihr Band und ihre Stütze haben, und gleichsam für sich selbst wieder eine pyramidalische Form gewinnen. Nur ist hiebei zu vermeiden, daß nicht das Bedürfniß der Anordnung sichtbar werde, und aus der Verbindung der Gruppe selbst keine Verworrenheit entstehe, wobei der Zuschauer bisweilen ungewiß bleibt, wem ein Arm oder ein Fuß zugehöre. Eben so stört das Unmahlerische sich durchschneidender Extremitäten selbst in Werken berühmter Meister oft unangenehm.

Einige Theoristen haben die Traube als Vorbild der Gruppirung angegeben, aber unglücklicher wurde nie ein Muster gewählt. Auch abgesehen davon, daß die Weintraube eine umgekehrte Pyramide bildet, so sollen die einzelnen Theile einer Gruppe weder beerenartig aufeinander kleben, noch bloß durch ein äußeres Band, wie die Zacken des Kamms, zusammen gehalten werden.

§. 97.

Die Kontraste dürfen nicht zu schneidend seyn, wenn nicht etwa darin selbst die Bedeutung des Gemähldes liegt, wie in Titians Bilde vom menschlichen Leben. Doch hängt auch hier viel von der Behandlung des Künstlers ab. In einer heiligen Familie von Raphael hat dieser Künstler ein in frischer Jugend und Anmuth blühendes Mädchen, die heil. Catharina, neben die alte, schon runzelvolle heil. Anna gestellt, und ihre Köpfe haben dieselbe Richtung nach dem Kinde hin, wodurch der Gegensatz noch stärker hervortritt. Allein Raphaels Matronen sind keine alte Mütterchen von Gerard Dow oder Mieris; bei ihm erscheint die ehemalige Schönheit noch in der abgefallenen Blüte, und der fromme Ernst und die weibliche Milde veredeln auch noch die zerfallende Gestalt.

§. 98.

Wo der Künstler von einem gegebenen Raum abhängig ist, wie es Raphael bei den Wandgemählden im Vatikan war, da muß er oft nothgedrungen zum Ausfüllen seine Zuflucht nehmen, doch wird der verständige Mahler auch in solchen Fällen keine bloßen Lückenbüsser sich erlauben, und auch der untergeordnetesten Figur noch eine Beziehung auf die Handlung oder die Idee des Bildes zu geben wissen.

§. 99.

Schwieriger ist die Anordnung in einem Gemählde mit halben Figuren, indem hier alles zu einer einzigen Gruppe verbunden werden muß. Sind der Figuren nur zwei oder drei, so kann freilich die pyramidalische Form noch statt finden, wie in der Madonna della Sedia; ist die Zahl aber größer, so entsteht häufig ein unangenehmes Viereck, wobei der Künstler sich hauptsächlich durch die Beleuchtung, besonders aber durch die Anwendung des Helldunkels wird helfen müssen.

§. 100.

Die Gruppen können durch Beiwerke unterbrochen, oder, wenn man lieber will, zusammengehalten werden, nur müssen solche Beiwerke zu der Scene der Handlung gehören.

§. 101.

Die Ausführung eines Gemähldes kann, im allgemeinen, keck seyn und feurig, oder ängstlich und kalt, flüchtig oder sorgfältig, geschmackvoll oder geschmacklos. Keckheit zeigt der Künstler, wenn er in der Behandlung seines Gegenstandes von den Vorschriften des Geschmackes und der Technik abzuweichen scheint, und auf ungewöhnlichem Wege eine höhere Wirkung erreicht. Jene Abweichung rechtfertigt sich aber nur als die Wirksamkeit einer

höheren Kraft, die sich freier bewegen darf, weil sie sich innerhalb der Schranke des gewöhnlichen Talents gar nicht bewegen könnte. Michael Angelo bedurfte keines Gliedermannes, wie die Eklektiker, und seine Werke kündigen sich alle an als die Schöpfung eines Moments, als die Wirkung eines gewaltigen Willens. Der Keckheit ist die Aengstlichkeit entgegengesetzt, das Kind der Schwäche. Sie ist überall einheimisch, wo der Künstler seine Lehrjahre mit sogenannten Studien zubringt, und seine Meisterjahre mit Zusammensetzung dieser Studien, ohne aus eignem Vermögen etwas produciren zu können. Die Kunst unsrer Tage hat auch ganz diese Richtung genommen, und diese Betrachtung rechtfertigt den Gedanken, daß die Mahlerei ihren Cyclus durchlaufen habe.

§. 102.

Feuer ist das belebende Element im Busen des Künstlers, und es muß übergehen in seine Darstellung, in Zeichnung, Färbung und Ausdruck. Oft auch lodert es auf als wilde zerstörende Flamme, wie in der Amazonenschlacht von Rubens, in manchen Bildern von Giulio Romano und Tibaldi; aber gemildert durch weise Mäßigung, zeigt es die Farbe und Bewegung des Lebens in seiner Fülle und Regsamkeit. Wo aber der Funke des Lebens nur schwach glimmt, wo die Farbe schon hindeutet

auf Abnahme der Kraft, wo Zeichnung und Anordnung eine Erschlaffung des Künstlers verrathen, da entsteht Kälte, die jedes aufstrebende Gefühl niederschlägt.

§. 103.

Die Ausführung ist flüchtig, wenn der Künstler bloß andeutet, was er sagen will; sorgfältig, wenn er auch den einzelnen Theilen ihre Vollendung gibt. Die flüchtige Skizze kann indeß oft höheren Werth haben, als das ausgeführte Bild, denn die Phantasie ergreift willig den rohen Gedanken, den sie gestalten kann nach eigner Lust, doch wenig wird sie angezogen von einem Bilde, welches auch in seinen Nebentheilen die Glätte des Nagels erhalten hat.

§. 104.

Die geschmackvolle Behandlung ehrt aufmerksam die schöne Form, selbst in dem unbedeutendsten Beiwerke; die Geschmacklosigkeit hingegen wird sich überall durch Ueberladung, durch störendes Kolorit, schwere Gewänder, scharfe Brechung der Falten, unzierliche Beiwerke, und eine gänzliche Vernachläßigung der Harmonie und des Kostüms ankündigen, wie wir dies so häufig in den Bildwerken der ältesten Meister finden.

§. 105.

Bei der Ausführung kommen im Einzelnen zu beachten:

1. Die Dimension.
2. Die Zeichnung.
3. Das Kolorit.
4. Licht und Schatten.
5. Die Haltung.
6. Der Ausdruck.

§. 106.

Man kann die Gegenstände in ihrer natürlichen Größe darstellen, oder die Proportionen vergrößern oder verkleinern. Es kommt hiebei auf den Platz an, für welchen ein Gemählde bestimmt ist, auf die Neigung und das Vermögen des Künstlers, und auf den Gegenstand selbst, welchen er darzustellen hat. Altarblätter und Wandgemählde erfordern schon wegen des entfernten Standpunktes, welcher dem Beschauer angewiesen ist, größere Dimensionen als Staffeleigemählde und sogenannte Kabinetsstücke. In Gemählden, die wenige Figuren haben, oder doch die Aufstellung der Hauptfiguren auf dem ersten Grunde zu lassen, ist die Annäherung an die natürliche Dimension ohne Zweifel zu empfehlen. Inzwischen hat es Künstler gegeben, wie Poussin, welche unfähig waren, sich auch nur über die halbe Proportion des menschlichen Körpers

zu erheben. Bei Gegenständen der Nachahmung, wie Frucht- und Blumenstücke, erfordert es schon das Bestreben des Künstlers, sich auch in Ansehung der Dimension nicht von der Natur zu entfernen. Bäume, Felsen, und was ins Gebiet der Landschaft gehört, muß nothwendig verkleinert werden, wenn es nicht, wie in der Scenerei des Theaters, in die Ferne und mit natürlichen Größen zusammengestellt wird. Es hat übrigens nicht an sogenannten Kunstliebhabern gefehlt, welche das Zurückführen der Figuren auf einige mathematische Punkte, wie bei Callot, als ein eigenthümliches Verdienst anstaunten, und in der That ist es Verdienstes genug, bei so viel Geduld und Resignation noch so viel Geist zu haben, als man dem genannten Künstler wirklich nicht absprechen kann. Nur der höheren Ansprüche muß sich der Künstler begeben, dessen Genius der launenvolle Capriccio ist.

§. 107.

Der Styl der Zeichnung charakterisirt sich durch Correctheit oder Uncorrectheit, Größe oder Kleinheit, Kraft oder Eleganz. Er ist natürlich oder manieriert. Die Correctheit besteht in der genauen Beobachtung der Verhältnisse, aber die Zergliederungskunst entscheidet hier weniger als das Auge, denn im vatikanischen Apoll und im Laokoon fällt uns das Mißverhältniß der Füße nicht nur nicht

auf, es entzieht sich vielmehr dem Blicke und wird zur Schönheit. Die Natur hat allerdings bestimmte Typen für ihre Formen, aber in den Individuen zeigt sie doch eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, die nicht bloß nach Alter und Geschlecht verschieden ist. Sie gibt auch dem Künstler bloß den allgemeinen Begriff der Form, die Ausbildung derselben hängt von ihm ab. Uncorrectheit ist nur da, wo die Unkunde der Verhältnisse ins Auge fällt, doch ist in manchen Fällen selbst diese Uncorrectheit nicht so zu tadeln, als eine anatomische Schaustellung, welche bloß die Structur von dem Behältnisse des Lebens zeigt. Bei landschaftlichen Gegenständen hat der Mahler noch freiern Spielraum als bei der menschlichen Figur, da die Individuen hier in ihren Umrissen so auffallend abweichen, und ihre Bewegung keine Wirkung ihres Organismus ist, oder ihrer körperlichen Beschaffenheit, sondern einer andern Naturkraft.

§. 108.

Der große Styl gibt die Haupttheile der Gegenstände bestimmt und kräftig an, und entzieht der Aufmerksamkeit das geringfügigere Detail durch eine leichtere Behandlung. Dadurch wird jene Simplizität bewirkt, die der Größe so wesentlich ist, und jene Ruhe, welche das Edle ausmacht. Es ist nicht zu leugnen, daß dadurch oft auch eine gewisse Härte entstehe, wie sie fast allen Meistern aus den Perio-

den des großen Styls eigen war. Auch kann solche Größe leicht in Uebertreibung ausarten, und in das Gigantenske, zumahl wenn der Künstler ihren Begriff mit dem der Dimension verwechselt, wie Reynolds in dem Knaben Herkules, der die Schlangen in der Wiege erdrückt. Masse ist nur Schwere, keine Kraft. Auch läßt sich der große Styl da nicht füglich anwenden, wo der Begriff der Anmuth und der Huld in dem Gegenstande vorherrschen. Der Künstler, wenn er nicht seinen Styl zu ändern vermag, muß darum bei der Wahl seiner Sujets darauf Rücksicht nehmen. Raphael hätte kein jüngstes Gericht mahlen können, und Michael Angelo verunglückte in seinen Madonnen*).

§. 109.

Der kleinliche Styl hebt mit gleicher Sorgfalt das Unbedeutende hervor wie das Bedeutende, und indem er sich überall in die geringfügigsten Details der Natur verliert, so nimmt er dadurch einem jeden Gegenstand seinen eigenthümlichen Charakter, und verbreitet über das ganze Gemählde eine Trockenheit und Kälte, welche nur die Geduld, als das

*) Das Pariser Museum zeigt eine heil. Familie unter dem Namen des Michael Angelo, in welcher das Kind allerdings im großen Styl des Florentiners gebildet ist, doch könnte die Mutter von Raphael gemahlt seyn, was gegen die Aechtheit des Bildes Zweifel erregen muß.

Princip des kleinlichen Styls, noch bewundern lassen. Wenn der Landschafter, statt die Hauptpartien in große, charakteristische Massen zu vertheilen, jedes Blättchen am Baum und jedes Sandkorn am Wege ausründet und ausglättet, und dann den schroffen Fels wieder so ängstlich behandelt, wie das Sandkorn, wenn der Porträtist jedes Härchen absondert, wie Denner, und jedes Hautgefäß sichtbar macht, wenn der Künstler überhaupt überall nur die kleinen Formen im Auge hat, wenn seine Hand, in schüchterner Bewegung bloß magere Striche hervorbringt, wenn die Draperie zusammengeleimt ist, und die Falten, statt frei geworfen zu seyn, mühsam gelegt und nach dem Modell einer Serviette gebrochen sind, dann wird nothwendig das Ganze einen kleinlichen, ängstlichen Charakter erhalten, wie es besonders bei Poelenburg, van Uden, van der Werft und andern Holländern sichtbar ist.

§. 110.

Der Künstler hat nicht immer kräftige Formen zu wählen, aber wo sie sich ihm darbieten, da muß er sie auch ihrer Natur gemäß behandeln. Die Eiche zeigt einen andern Charakter als die Birke, und der Farnesische Herkules hat andre Formen als der Apollo und Antinous. Robin bemerkt sehr richtig, daß dem Anfänger in der Kunst die Contouren des menschlichen Körpers formlos erscheinen, und er erst später die Proportionen, Beu-

gungen und Lagen der Muskeln entdecke, und sie mit Energie zu bezeichnen wisse. Bei Gegenständen der bloß organischen und unorganischen Natur deutet eigentlich nur die Masse auf Kraft, aber sie muß zugleich den Charakter des Rauhen haben. Gebt dem Eichbaum eine glatte Rinde, und dem Fels eine abgerundete Gestalt, und ihr habt ihnen auch alle Kraft genommen. Doch kann der Zeichner auch leicht zu kräftig werden, wie fast alle Meister der florentinischen Schule, und die niederländische Caricatur jener Schule, Golzius und seine Jünger.

§. 111.

Der elegante Styl der Zeichnung kann dem rauhen und großen entgegengesezt werden. Mengs sezt diese Eigenschaft in eine große Mannichfaltigkeit krummer Linien und Winkel, aber er sagt damit nichts, wie er überall nichts sagt, wo es auf deutliche Begriff ankommt. Der elegante Zeichner wählt überall zarte Formen, und verschmelzt sanft die Umrisse derselben. In seinen Contouren ist nirgends Härte, nirgends etwas Eckiges und Unharmonisches: alles rundet sich und fließt ineinander, und unaufgehalten gleitet das Auge über alle Theile hin. Dieser Styl eignet sich daher auch nur für die Darstellung jugendlicher und anmuthiger Formen; einige Künstler, wie Peter von Cortona, haben das Elegante durch eine affectirte Krümmung

ihrer Figuren zu erreichen gesucht, und sind affectirt geworden, weil sie weder den Charakter und die Situation noch das Alter und Geschlecht berücksichtigten.

§. 112.

Jede Zeichnung ist natürlich, wenn sie nicht das Bestreben der Kunst verräth, und manierirt, wenn die Hand des Künstlers daraus hervorblickt.

§. 113.

Farbe ist das Wesen der Mahlerei; Licht und Schatten kamen später hinzu, und gaben ihr die Vollendung. Die Art, wie die Farbe im Gemählde angewendet wird, macht das Colorit desselben aus. Man betrachtet aber das Colorit in Beziehung auf das Ganze, oder auf einzelne Theile. In Beziehung auf das Ganze besteht es in einer Folge harmonisch verbundener Töne. Zwar werden diese Töne sich oft entgegengesezt, dann aber will der Künstler blos Effect bewirken, und kennt nicht die höchste Wirkung seiner Kunst.

§. 114.

Es gibt eine Anordnung der Farben wie der Figuren. Jegliches Gemählde muß eine Hauptfarbe haben, oder einen allgemeinen Ton, denn ohne einen solchen wäre keine Harmonie möglich.

§. 115.

In Beziehung auf die einzelnen Partieen besteht das Colorit in der Verschiedenheit der Tinten, wodurch die Ründung der Körper erreicht wird. Die Haupttinten unterscheiden sich in fünf Nüancen. Diese sind: das höchste Licht, die eigentliche Farbe des Gegenstandes, die Halbtinte, der Schatten und der Reflex. Die Zwischentinten bilden die Uebergänge des Lichts zu der eigentlichen Farbe, von dieser zu der Halbtinte, zu dem Schatten und dem Reflex.

§. 116.

Der Ton des Gemähldes muß dem Stoffe angemessen seyn, und die Bedeutung erhöhen. Tragische Gegenstände fordern düstre Farben, und die heitre Landschaft eines südlichen Himmels die freundlichsten Töne. Ganz anders erscheinen auch die Farben in freier Luft, ganz anders innerhalb geschlossener Mauern. Der Moment der Zeit macht gleichfalls einen bedeutenden Unterschied.

§. 117.

Jeder Gegenstand hat seine eigenthümliche Farbe, und jeder einzelne Theil eines Gegenstandes. Aber dieselbe Folge von Tönen, die man in Ansehung der Rundung eines einzelnen Gegenstandes beobachtet, muß sich in der Wirkung des Totalbildes wieder finden.

§. 118.

Die nahen und zusammengruppirten Gegenstände spiegeln sich in einander, reflectiren sich gegenseitig, und bringen schönere Nüancen hervor, wie sie die urspüngliche Farbe des Gegenstandes an sich nicht hat. Dies ist die reflectirte Farbe. Von zwei reflectirten Tönen theilt der glänzendste mehr von seiner Nüance mit, als er empfängt. Ein gelber Stoff leiht dem schönsten Fleische einen goldenen Ton, ohne etwas von der Nüance desselben zu erhalten.

§. 119.

Die eigenthümlich Farbe eines Gegenstandes wird in der Entfernung von dem Auge durch die dazwischen liegende Luft geschwächt, diese Luft hat ihre eigene bläuliche Tinte, und wird die Urfarbe des Gegenstandes nach der größern Entfernung immer merklicher abändern. So entsteht die Localfarbe, welche mit der eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes nicht verwechselt werden darf.

§. 120.

Der lebhaftere Ton verschlingt den weniger lebhaften, und darum verschlingt das Licht gewissermaßen die Farbe der Gegenstände, und leiht allen eine fast gleiche Nüance. Darum wählten große Coloristen die changirenden Farben, die sich in den

ersten Hellen dem Tone des Lichtes nähern, von welchem sie getroffen werden. Daher der purpurrothe Ton in einem Gemählde, welches von dem Morgenroth beleuchtet wird, die goldige Farbe im Sonnenlicht, die silberne Nüance im Mondschein, die feuerrothen Lichter, wenn die Beleuchtung von einer Fackel kommt.

§. 121.

Glänzende Farben dürfen nur in den Lichtmassen angebracht werden, und auch hier nur mit Sparsamkeit. Sie sind von den Halbtinten, den Schatten und vorzüglich von den Reflexen ausgeschlossen, wo nur gebrochene Farben gebraucht werden können.

§. 122.

Zarte Farben werden durch eine Mischung gleichartiger Töne gebildet, wilde Farben durch eine Mischung starker und oft mißtönender Farben. Jene haben ihre Stelle in den entfernten, diese auf den ersten Flächen. Beide müssen aber so angewendet werden, daß sie zusammen eine allgemeine Nüance hervorbringen, von welcher die Harmonie gebildet wird.

§. 123.

Die transparenten Farben öffnen dem Lichte einen Durchgang, und lassen die untere Farbe

durchschimmern, welcher sie ihre eigene Tinte leihen. Sie schicken sich hauptsächlich zur Bildung der Schatten.

§. 124.

Das Colorit darf nie vorherrschen, und wo es geschieht, wie in der venetianischen Schule, da ist auch der Künstler weiter nichts als Colorist.

§. 125.

Die Farbe wird fast immer den Ton vom Gemüthe des Künstlers haben, darum erscheint sie rein und bescheiden in Raphaels Bildern, glänzend und blendend bei den Venetianern, kühn und kräftig bei Rubens und Rembrant, harmonisch, in Aether aufgelöst in Guido's Himmelfahrt, Ruhe und Frieden athmend bei Correggio. Nie aber müssen die Farben und die Töne sich feindlich berühren, sondern sich freundlich verbinden, damit Harmonie entstehe, die den Alten eine Tochter der Kraft und und der Anmuth hieß. Der Künstler muß daher immer nur gleichartige Farben neben einander stellen, und sie durch verwandte Mitteltinten noch näher vereinigen.

§. 126.

Wie die Farbe so müssen auch Schatten und Licht überall angewendet werden zur Bedeutung.

Die Hauptgruppe muß das Hauptlicht erhalten, doch kann auch hier eine stärkere Schattenmasse bisweilen von Wirkung seyn. Topino Lebrün hat dies treflich beobachtet in seinem sterbenden Gracchus. Der untere Theil des Körpers, welcher schon dem Tode angehört, ist in Dunkel gehüllt, aber beleuchtet ist das Antlitz, in welchem sich der Sieg der Freiheit über das Schicksal ankündigt.

§. 127.

Der Mahler wird sich fast immer auf das Licht der Luft beschränken müssen, für das Licht der Sonne findet er keine angemessene Farbe. Das Licht der Luft ist aber ein eingeschlossenes, wenn es durch irgend eine Oeffnung hereinbricht, oder ein freies, auf offenem Felde, wenn die Sonne mit Wolken bedeckt ist, oder wenn ein entfernter Gegenstand ausser dem Gemählde den Ort der Scene des Sonnenlichts beraubt. Hier kommt das Licht von der Seite, auf welcher man den Stand der Sonne annimmt. Das freie Licht ist aber nicht so vortheilhaft als das eingeschlossene, weil die ganze Luftmasse gleich stark erleuchtet ist.

§. 128.

So schwierig es seyn mag, ein selbstleuchtendes Object darzustellen, so mag es doch dem Künstler da verstattet seyn, wo das Licht eine symbolische

Bedeutung hat, wie in der Nacht des Correggio. In jedem andern Fall wagt er einen ungleichen Kampf mit der Natur.

§. 129.

Die Schatten der Körper, welche das Licht durch eine größere Oeffnung erhalten, als die Körper sind, verengen und verlieren sich, nach Verhältniß der Größe des Lichts, mehr oder weniger schnell. Die Körper im freien Lichte, ohne Sonne, haben kaum Schatten, und berauben die nahen Gegenstände nur wenig ihrer Klarheit, weil die ganze Luftmasse gleich stark von Luft geschwängert ist.

Ist der leuchtende Körper klein, wie das Licht einer Fackel oder Kerze, oder das, welches durch eine enge Oeffnung bricht, so findet sich der gröste Theil des erleuchteten Gegenstandes ohne Licht, die Schatten vergrößern sich nach der weitern Entfernung vom Körper, der sie wirft, und sind um desto breiter, je weiter der Gegenstand entfernt ist, auf den sie geworfen werden.

§. 130.

Der Mahler kann sich auch ein zufälliges Licht verschaffen, um die Theile, welche sonst im tiefen Schatten ständen, durch Lichtblicke zu erhöhen. Dieses zufällige Licht findet er in der Klarheit einer Fackel, in der Unterbrechung der Wolken, des Lau-

des der Bäume. Eben so werden ihm einige Wolken, ein Baum, ein Fels, oder irgend ein andrer Körper einen zufälligen Schatten gewähren, so er dessen bedarf.

§. 131.

Schneidende Gegensätze von Licht und Schatten frappiren, aber sie ermangeln des wohlgefälligen; zerstreute Lichter und Schatten bringen Unruhe in ein Gemählde, und weder das Auge noch das Gemüth können sich gehörig sammeln zur Betrachtung desselben. Licht und Schatten müssen daher in großen Massen angebracht werden, aber doch mit sorgfältiger Beobachtung der Abstufungen und der Gegenscheine, wodurch das Helldunkel hervorgebracht wird.

§. 132.

Das Helldunkel ist die Poesie des Colorits. Die sanfte Magie desselben fesselt nicht nur den Blick mit unwiderstehlicher Kraft, sie regt auch die Phantasie mächtig an, verbreitet über die Scene eine stille Feier, und theilt den Gestalten eine Ründung und Haltung mit, wie sie die Kunst, außer dem Clair-obscur nicht hervorbringen kann.

§. 133.

Der Mahler muß seiner Fläche eine scheinbare Vertiefung geben, dies bewirkt er nicht durch

bloße Verkleinerung der entferntern Gegenstände, sondern auch durch die weniger kräftigen Umrisse, durch die flüchtigere Behandlung derselben, durch die zweckmäßige Anwendung von Schatten und Licht.

§. 134.

Der Ausdruck ist entweder charakteristisch, wie im Charakterbilde und in der Landschaft, oder er bezeichnet einen bestimmten Gemüthszustand, die Wirkung des Moments, wie in historischen Darstellungen. Er kann wahr seyn an und für sich, aber unschicklich für die Scene, oder unpassend für den Charakter, wie z. B. in dem Pan, der auf der Flöte bläßt, von Jordaens, oder in dem Bilde desselben Meisters von den Käufern und Verkäufern, welche Christus aus dem Tempel treibt. Immer muß der Künstler darauf bedacht seyn, edel und würdig zu erscheinen, wenn er nicht als Komiker oder Satyriker auftritt, und er hat darum den Stoff sowohl als die Charaktere und die Verschiedenheiten von Alter, Geschlecht und Stand genau zu berücksichtigen. Bisweilen kann das Bestreben noch Mäßigung zur Flachheit führen. Guido gibt ein Beispiel hievon in seiner Herodias. Er wollte den Charakter mildern und ihm die Weiblichkeit erhalten, aber bei der Schwierigkeit, die der Moment ihnen entgegensezte, bildete er seine Königstochter ganz gemüthlos.

§. 135.

Auch in Absicht des Ausdruckes wird der Künstler sich immer selbst wieder in seinem Gemählde aussprechen, und bald rührender und pathetischer seyn, bald ernster und würdevoller, bald sanfter, bald kräftiger, nach seiner eigenen Individualität. Unter den neuern hat man immer Raphael als Muster hierin gepriesen, aber er hat noch Nebenbuhler. Im Großen und Furchtbaren stehen die Florentiner höher, im Anmuthigen haben ihn Correggio und Guido wenigstens oft erreicht, und im Gemüthlichen darf sich Albrecht Dürer ohne Besorgniß neben ihn stellen. Aber einzig ist er ohne Zweifel in der weisen Berücksichtigung des Gegenstandes, und in der schönen Menschlichkeit, welche überall in seinen Figuren vorwaltet. Auch das Irdische erhält durch seine Hand die Farbe des Unvergänglichen, und immer weiß er auch das Zufällige an die Hauptsache bedeutsam anzuknüpfen.

§. 136.

Technische Arten der Mahlerei sind:

1. Die enkaustische oder eingebrannte. Sie war den Alten die gewöhnliche. Die eigentliche Verfahrungsart möchte kaum mehr aufzufinden seyn, so große Mühe man sich auch in neuern Zeiten damit gegeben hat. Die Nachrichten hierüber

beim Plinius und Vitruv sind nicht deutlich und erschöpfend genug.

2. Die mit der Enkaustik verwandte Email- oder Schmelzmahlerei. Sie wird meist zur Verzierung irdener Gefässe, z. B. des Porcelläns, gebraucht.

3. Die Wassermahlerei. Ihr Charakter ist Sanftheit, und sie eignet sich daher vorzüglich für Landschaften, welche diesen Ton fordern. Raphael hat seine berühmten Cartons mit Gummifarben gemahlt.

4. Die Kalkmahlerei, auch Frescomahlerei genannt, zur Verzierung von Wänden und Decken. Die Hauptwerke Michael Angelos, Raphaels und andrer großen Meister sind von dieser Art. Aber leider, verblassen die Wasserfarben früh auf dem Gypsgrunde, und der Grund selbst fällt mit der Zeit ab. Die herrlichen Schöpfungen im Vatikan und in der Sixtinischen Kapelle sind bereits ihrem Untergange nahe, und werden bald nur noch in schwachen Kopien und Kupferstichen vorhanden seyn.

5. Die Oelmahlerei, die vorzüglichste von allen, denn in ihr allein ist der ganze Zauber des Kolorits möglich. Ihre Entstehung fällt in das vierzehnte Jahrhundert, doch war ihr Gebrauch

damals noch sehr beschränkt, und die alten Meister bedienten sich meist der Leimfarben.

6. Die Pastellmahlerei. Man bedient sich dabei farbigter Stifte. Die Pastellgemählde haben eine Anmuth und Frische, welche das Auge zu ihrem Vortheil besticht. Diese Art eignet sich besonders für das Porträt, doch ist der zarte farbigte Staub leicht der Zerstörung ausgesezt.

7. Die Mosaik, vielleicht richtiger, musivische Kunst. Die Gemählde werden aus farbigten Steinen zusammengesezt, und die Technik macht dabei das Hauptverdienst des Künstlers. Man hat häufig Gemählde großer Meister in dieser Manier nachgebildet, aber der Reitz der Mitteltinten, das durchsichtige der Schatten, die Gegenscheine und die zarten Nüancen des Ausdruckes sind hier dem Copisten unerreichbar.

§. 137.

Von den hier einschlagenden Schriften bemerken wir nur diejenigen, deren Bekanntschaft dem Künstler und Kunstfreunde einige Vortheile gewähren kann, jedoch mit Umgehung der bloß technischen Anweisungen.

Junius, Fr. de pictura veterum. Rotterodami 1699. Grävius besorgte die Herausgabe.

Leonardo da Vinci, Traité de la peinture, nouvelle édit. à Paris 1796. 8. Mit Kupfern nach Poussins Zeichnungen.

Winkelmanns, J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunst (im 1sten Bande der Fernow'schen Ausgabe seiner Werke, Dresden 1808.) 8.

Mengs, A. R. Werke, italienische Ausgabe von Fea, Rom 1787. 4. Deutsch von Prange, Halle 1768. 8.

Piles, R. de, Einleitung in die Mahlerei, Lpz. 1786. 8.

Hagedorn, C. L. Betrachtungen über die Mahlerei. Lpz. 1762. 8.

Webb, D. Untersuchung des Schönen in der Mahlerei. Zürich 1766. 8.

Heydenreich, K. H. ästhetisches Wörterbuch über bildende Künste nach Watelet und Levesque. Lpz. 1793. 8.

Ramdohr, F. W. B. Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. Lpz. 1793. 8.

— — derselbe über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom. Lpz. 1799. 8.

Wörterbuch, kurzgefaßtes, über die schönen Künste (von Grohmann, Heydenreich u. a.) Lpz. 1794. 8. Unvollendet.

Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. 8.

Gilpin, W. über Waldscenen uud Ansichten und ihre mahlerische Schönheit ꝛc. ꝛc. Leipzig 1800. 8.

Reynolds, J. Reden über die Mahlerei, a. d. engl. Hamb. 1802. 8.

Fiorillo, J. D. kleine Schriften artistischen Inhalts. Gött. 1803 und folg. 8.

Falk, J. D. kleine Abhandlungen die Poesie und Kunst betreffend. Weimar 1803. 8.

Füßly, H. Vorlesungen über die Mahlerei, a. d. engl. von Eschenburg. Braunschw. 1805. 8.

Fernow, römische Studien. Zürich 1809 und folg. 8.

Millin, dictionaire des beaux arts, à Paris 1806. 8.

Ausserdem gehören mit vollem Rechte hierher:

Göthe's Propyläen.

— — dessen Winkelmann und sein Jahrhundert, Tüb. 1805.

Die Bibliothek der schönen Wissenschaften mit ihren zwei Fortsetzungen.

Die Programme und Anzeigen von Kunstwerken in der Jenaischen allg. Lit. Zeitung.

§. 138.

Die Geschichte der Mahlerei theilt sich in zwei Hauptäste, in die Historie der ältern und der neuern Kunst.

Für die alte Kunstgeschichte fehlt es im Felde der Mahlerei an den nöthigen Belegen, und wir besitzen wenig mehr davon, als die Zeugnisse von Schriftstellern, welche eben nicht die feinsinnigsten Kunstkenner waren.

Die Geschichte der alten Mahlerei läßt sich füglich in vier Perioden abtheilen, die erste umfaßt das Zeitalter der Kindheit, wo alle Kunst noch formlos ist, die zweite das Jünglingsalter, oder die Periode des Kühnen und Kräftigen, die dritte die des zierlichen Styls, die vierte endlich den Verfall der Kunst, oder den Eklekticismus.

Die erste Periode zeigt nur ein schwaches Bestreben, sich durch Skiagramme (bloße Umrisse eines Schattens) und Monogramme (Umrisse von Figuren ohne Licht und Schatten), in der Bildsprache auszudrücken.

Die zweite Periode hat schon Massen von Licht und Schatten und verschiedene Farben. Der Pinsel verdrängt allmählich das Cestrum, und die Hand bewegt sich freier und kräftiger. Diese Periode hat verschiedene Momente von Polygnot, der sich in kühnen dichterischen Bildungen gefiel, und schon die Schönheit ahndete, bis zum Apollodor, welcher

nicht mehr beim Unbestimmten und Geschlechtlosen stehen blieb, sondern das charakteristische erkannte, und sich schon zu Begriffen erhob.

Im dritten Zeitraum beginnt das Reich der Schönheit mit Zeuxis. Sein Princip war wohl schwerlich eclectisch, wie neuere Archäologen ihm ansinnen wollen, und schon sein Streben nach Idealisirung beweißt für eine inwohnende schöpferische Kraft. Das Märchen von den 7 griechischen Schönen ist wohl die Erfindung einer spätern Zeit, in welcher sich die productive Kraft verloren hatte, und die Kunst sich nicht mehr über den Begriff der Erfahrung zu erheben vermochte.

In den Werken des Zeuxis mochte die Kraft noch vorherrschen, Parrhasius bestimmte die Verhältnisse noch genauer und neigte sich mehr zur Anmuth hin, und überhaupt, als Asiate, mehr zum weiblichen. Sein Nebenbuhler, Timanthes, erreichte das Höchste im Ausdruck, und mag als der Raphael der griechischen Mahlerkunst gelten.

Apelles, Protogenes, Aristides, Euphranor, Pausias, Eupompus, Lysippus, Pamphilus u. a. m. scheinen noch zu dieser Schule gehört zu haben, die aber allmählig in ein Streben nach Correktheit übergieng, und zulezt mit trockner Manier endigte. Jedoch hat die griechische Kunst wohl nie ein Zeitalter so gänzlicher Kraftlosigkeit und Gemeinheit gehabt, wie die moderne Mahlerei.

Die Geschichte der modernen Mahlerei muß nach Schulen eingetheilt werden, indem die Verschiedenheit der Begriffe unter den Neuern der Kunst einen ganz abweichenden Character mittheilte. Es gibt in dieser Hinsicht nur zwei Schulen, die italienische und die niederländische; die deutschen, französischen und englischen Künstler gehören bald dieser, bald jener an.

Die italienische Schule hat durchaus keinen regelmäßigen Gang. Sie beginnt mit Cimabue und Giotto gegen das Ende des 13ten und mit Anfang des 14ten Jahrhunderts. Ihre Werke waren die ersten kindlichen Versuche, naive Andeutungen. Masaccio, 1402 gebohren, faßte schon den Begriff der Kunst in Anordnung, Verbindung und Ausdruck, und den Andrea Montegna hatte die Antike auf die Schönheit der Form geführt. Pietro Perugino, der Lehrer Raphaels, neben welchem auch unser Albrecht Dürer stehen mag, verschmähte in seinem frommen Sinn das Heidnische, und achtete überall weniger auf die Form, als auf ihren Ausdruck. Er, wie Dürer, waren ganz Gemüth. Von der Periode der Kindheit gieng in Italien die Kunst schnell zu ihrer Vollendung über. Leonardo da Vinci und Fra Bartolomeo vereinigen mit dem großen Styl schon das höchste Schöne und selbst die Anmuth, und die kecke ungebundene Kraft des Michael Angelo Buonarotti, womit man das Jüng-

lingsalter der Kunst zu bezeichnen pflegt, erscheint erst später, und sogar die Farbe, welche nach der Meinung einiger Theoristen den Cyclus der Kunst schliessen soll, war in der venetianischen Schule früher vorhanden, als Raphaels lyrische Dichtungen. So bleibt also der florentinischen Schule als Eigenthum Größe und Kraft, der römischen Charakter und Gemüth, der venetianischen das Colorit durch Giorgione und Titian, der lombardischen das Helldunkel durch Correggio, der Bolognesischen der Eklekticismus in den Bestrebungen der Carracci.

Die Niederländer theilen sich in zwei verschiedene Schulen, in die flamändische und holländische. Keine hat sich über die Nachahmung der Natur erhoben, doch hat jene mehr nach ernster Bedeutung gestrebt, diese mehr scherzend nachgebildet.

Die Werke der flämischen Schule, an deren Spitze billig P. P. Rubens steht, haben mehr Kraft und Feuer als Schönheit und Anmuth. Die Farbe herrscht gewaltig darin vor. Nur van Dyk und einige wenige suchten das Schöne wenigstens in der Natur auf. Die Flamänder ergriffen überall das Leben in seinen charakteristischen Erscheinungen, und zogen selbst die Mythenwelt und die religiösen Gegenstände in diesen Kreis herab. Mehr als Charakteristik darf man darum bei ihnen nicht suchen, aber zugleich einen Zauber des Colorits, und eine Sorgfalt in der Vollendung, welche wenigstens dem Auge schmeicheln. Rembrant ist viel-

leicht der kräftigste aller Koloristen, aber nie hat er sich auch über das Gemeine erhoben, und selbst da, wo eine große Idee ihm oder seinen Schülern vorschwebte, wie in der Erweckung des Lazarus, ging sie wieder unter in der platten Form.

§. 139.

Die Kupferstecherkunst ist eigentlich die Uebersetzung eines Gemähldes in eine Einfarbe oder Unfarbe. Schon dies bezeichnet die Grenze ihres Vermögens. Den Zauber des Colorits kann sie nicht wiedergeben, und eben so wenig die feinen Nüancen des Ausdruckes, das frische warme Leben, welches in der Farbe enthalten ist. Doch sind die verschiednen Arten der Kupferstecherkunst hierin weniger oder mehr beschränkt. Diese Arten sind:

1. Die Formschneidekunst.
2. Die eigentliche Kupferstecherkunst.
3. Die Aezkunst.
4. Grabstichel und Radirnadel in Vereinigung.
5. Das sogenannte Helldunkel.
6. Die Schwarzkunst.
7. Der Farbendruck.
8. Die Punctiermanier.
9. Die aqua tinta oder Tuschmanier.
10. Die colorirten Blätter.
11. Crayonmanier.
12. Steindruck.
13. Mischung einzelner Arten.

Jede dieser Behandlungen hat ihre Vorzüge und Mängel. Die Formschneidekunst, die älteste von allen, ist besonders geeignet, das Kräftige und Mahlerische einer Federzeichnung nachzubilden. Die Deutschen, besonders Albrecht Dürer, und die Italiener waren darin Meister. Später hat man auch in dieser Art das eitle Bestreben gezeigt, mit der Radiernadel und dem Grabstichel wetteifern zu wollen, und so entstanden die flachen und geistleeren Blätter eines Gubitz und einiger Engländer.

Die eigentliche Kupferstecherkunst, oder die Linienmanier hat bedeutende Vorzüge. Sicherheit der Umrisse, Mannigfaltigkeit der Töne, selbst ein Andeuten der Farbe, und ein Glanz, der das Auge einnimmt, zeichnen die Werke in dieser Manier aus; aber auch eine gewisse Härte, zumahl in den Fleischpartieen, im Baumschlage und in allen Gegenständen, deren Charakter Zartheit ist. Das höchste hierin haben vielleicht Masson und Beauvarlet erreicht, allein sie bestechen bloß das Auge.

Der Charakter der Radiernadel ist das Mahlerische. Ihre freie Bewegung hemmt den raschen Gang des bildenden Genius nicht, darum war sie auch das Lieblingsinstrument großer Mahler, ihre Ideen in flüchtigen Andeutungen hin zu werfen. Sie ist unerreichbar für einzelne Theile der Landschaft, z. B. für den Baumschlag, und in Verbindung mit der kalten Nadel nähert sie sich der Har-

monie des Helldunkels, wie in den Blättern von Rembrant, Boissieux u. a.

Das höchste vermag die Kupferstecherkunst da zu erreichen, wo Grabstichel und Radiernadel sich verbinden. Dadurch verschwindet die Härte von jener, und der etwas regellose Gang der lezten wird gehaltener. Deswegen stehen G. Audran und die Schüler von Rubens, Pontius, Bolswert, Vorstermann und einige andre so hoch über allen, die um den Preis der Kupferstecherkunst warben, zumal über den Neuern. Sie wußten zu mahlen, und jedem Gegenstand seinen eigenthümlichen Charakter aufzudrücken. Wille, Raphael Morghen, Berwic, und wer sich sonst noch neben ihnen nennen darf, mögen durch ihre Kunstfertigkeit noch so sehr das Auge bezaubern, eine gewisse Härte und die Mühe der Behandlung rauben ihren Werken den Geist, der uns in den Blättern der alten Meister so gewaltig anzieht, und dessen Element freie Bewegung ist.

Das sogenannte Helldunkel bestand ursprünglich in der Anwendung der Formschneidekunst zur Copierung von Handzeichnungen; später hat man sich auch der Aezkunst dazu bedient. Schon Andrea Andreani und Christoph Jegher haben schöne Versuche hierin gemacht. Diese Manier hat aber ihre Vollendung erst in der neuern Zeit durch C. Ploos, Zanetti, Rosaspina und einige andere erhalten. Die Originalzeichnungen großer Meister mit ihren ver-

schiedenen Tuschen und Tönen, lassen sich auf diese Weise bis zur höchsten Täuschung nachahmen.

Das Mezzotinto oder die Schwarzkunst, auch die geschabte Manier genannt, gibt zarte Umrisse, wobei die Formen nur zu oft mit ihren nächsten Umgebungen zusammenfliessen, sie kann große Massen von Licht und Schatten hervorbringen, und läßt den Beschauer das Fleisch fühlen, was Diderot mit Recht so hoch anschlägt. Nur in den Gegenständen, welche kein Verschmelzen der Theile zulassen, wie das Blätterwerk der Bäume, verwischt diese Manier den eigenthümlichen Charakter, und da es ihr an Mitteltönen fehlt, so entsteht in Bildern von großem Umfang eine Disharmonie, welche sehr unangenehm auf das Auge wirkt. Die Britten haben die Schabekunst zu einer Vollkommenheit gebracht, welche kaum mehr übertroffen werden mag, und der Geschmack an ihren Producten ist auch nie allgemein geworden.

Der Farbendruck ist eine Nachahmung der Mahlerei, aber mit sehr ungleichem Erfolge. Ihre Producte sind weder Gemählde noch Kupferstiche, und auch die gelungensten können höchstens den Nichtkenner bestechen. Der brittische Kunstfleiß hat mit seinen Fabrikaten dieser Art eine Zeitlang Europa überschwemmt, jedoch hat der bessere Sinn sich bald wieder für die Werke des Grabeisens und der Radiernadel erklärt.

Die Punctiermanier ist eine spätere Erfindung, und hatte ihren Vorläufer in der gehämmerten Manier (opus Mallei) der beiden Lutma. Ihr Charakter ist Zartheit und Niedlichkeit, aber vermag nie sich zur Kraft zu erheben, und verliert sich immer in ein Nebeln und Schwebeln. Unter Bartolozzi's und Rylands Händen ist sie geworden, was sie werden konnte, zumahl da die meisten Blätter dieser Künstler nach Gemählden der Angelika Kaufmann gearbeitet sind, welche ohngefähr denselben Charakter haben.

Die aqua tinta oder Tuschmanier gehört ebenfalls der neuern Zeit an. Sie eignet sich für die sanftere Landschaft, für Viehstücke und Architectur. Nur muß sie nicht versuchen, die wilde Größe Salvator Rosa's oder die stillere Größe Poussins nachkünsteln zu wollen. Auch die Luftperspective gelingt ihr selten. Das vorzüglichste in dieser Gattung haben Britten und Deutsche, unter diesen, die Prestel und Wilh. Kobel geliefert.

Schon früh hat man angefangen, die Kupferstiche zu koloriren, und später einen eignen Kunstzweig daraus gemacht. Die Landschaft mag sich dieser Erfindung mit Vortheil bedienen, und wenn bloß die Umrisse auf die Platte geäzt sind, alles übrige aber von kunstfertiger Hand mit dem Pinsel ausgeführt wird, wie in den Blättern von Aberli und Rieter, so mag ein solches Blatt immer neben einer Gouachezeichnung stehen. Das Koloriren hi-

storischer Kupferstiche, zumal wenn sie ausgeführt sind, wie man es mit den Blättern von Volpato und Morghen nach Raphael gethan hat, wird der Kenner immer für ein verunglücktes Bestreben erklären müssen.

Die Crayonmanier ahmt Handzeichnungen in Röthel und Kreide nach, und wo sie sich darauf beschränkt, wird man ihr gern das Lob des Zweckmäßigen und gefälligen zugestehen.

Der Steindruck fängt seine Periode erst an. Die in München erschienenen Musterblätter zeigen das Gelungeste, was er bis izt in Nachahmung von Holzschnitten, geäzten Blättern u. a. hervorgebracht hat. Bis jezt hat er mit allen Arten, wobei Grabstichel und Radiernadel nicht wirken, die Armuth an Tönen gemein, aber es hat sich auch noch kein Künstler von Bedeutung daran versucht, und es käme darauf an, welche Vortheile ein Müller oder Longhi daraus ziehen könnte.

Einige Künstler haben auch versucht, verschiedene Arten zu mischen, wie den Grabstichel und die Punctiermanier, und wohl auch das Mezzotinto. Die Blätter verlieren nothwendig dadurch an Harmonie.

§. 140.

Im allgemeinen ist noch zu bemerken, daß nicht nur ein jeder Gegenstand, sondern auch ein jeder Mahler eine verschiedene Behandlung des

Kupferstechers erfordere. Der historische Styl ist auch hier sehr verschieden von dem landschaftlichen, und wenn Gerard Audran in jenem Meister war, so würde er vielleicht in der Landschaft gar nichts geleistet haben. Ein Künstler kann trefflich nach Raphael stechen, aber er würde, bei der nämlichen Verfahrungsweise, nur sehr mittelmäßige oder schlechte Blätter nach Rubens liefern. Wille's Fleiß ist angenehm in seinen Blättern nach niederländischen Meistern; er versuchte auch einen Stich nach einem, übrigens mittelmäßigen römischen Künstler, nach Battoni, und hier ist er tief unter sich selbst.

Das Porträt ist ausgeführter als die Figuren im historischen Bilde, und darum muß es auch in allen seinen Theilen mit größrer Sorgfalt behandelt werden. Die Radiernadel kann vortrefflich den alten Stamm und seine durchbrochene Rinde nachbilden, den üppigen Pflanzenwuchs, allein beim Fleische muß ihr der Grabstichel zu Hülfe kommen, und seidene Stoffe kann er allein täuschend darstellen.

§. 141.

Die Geschichte der Kupferstecherkunst hat mit der Mahlerei ziemlich gleichen Gang gehalten. Die ersten Holzschnitte und die ersten Blätter mit dem Grabstichel haben die dürftige Form und den naiven Ausdruck, der auch die Mahlereien der ersten Periode bezeichnet. Den Italienern verdankt der

Kupferstich die Festigkeit der Umrisse, den größern Styl, und angemessenen Ausdruck, den Niederländern die Farbe, den Franzosen die technische Vollendung. Unter den Stechern historischer Blätter stehen G. Audran, N. Dorigny und die Schüler des Rubens oben an. In der Landschaft sind die Niederländer unübertroffen, und selbst Woollet hat durch Verbindung der Radiernadel mit dem Grabstichel nie hervorgebracht, was Waterloo und andre einzig durch jene bewirkten. In der scherzenden Nachbildung des Wirklichen gehört der holländischen Schule ebenfalls der Preis. In späterer Zeit hat die Kupferstecherkunst zu sehr nach Glanz gestrebt, und das Auge durch Zierlichkeit zu gewinnen gesucht. Wir haben keine Künstler mehr, die mit ihrem Instrumente in schwarz und weiß zu mahlen verstünden, und wie hoch man auch die Blätter der gepriesensten Meister unsrer Zeit anschlagen mag, ihr Verdienst ist bloß ein untergeordnetes.

Sculptur.

§. 142.

Die Sculptur bildet aus harten oder weichen Massen, nicht wie die Mahlerei, bloß scheinbare, sondern fühlbare körperliche Gestalten nach einem idealischen Typus. Mit der Mahlerei hat sie gemein dieselben Gegenstände, mit Ausnahme der

Landschaft und der scherzhaften Darstellungen des wirklichen Lebens, auch ist sie, wie jene, auf einen einzigen Moment beschränkt.

§. 143.

Da die Sculptur keine Farbe hat, so kann sie bloß durch die höchste Reinheit ihrer Formen gefallen. Obgleich aber ihren Werken die Farbe des Lebens fehlt, und selbst das Auge, so ist sie doch eines stärkern Ausdrucks fähig durch ihre Annäherung an wirkliche Gestalten.

§. 144.

Die edelste Form für die Sculptur ist die menschliche, und der höchste Begriff die griechische Götterwelt. Hier ist der Moment nicht Handlung, sondern Ruhe, denn das göttliche Leben erscheint nur würdig, wo Raum und Zeit sich in seinem Anblicke verlieren.

§. 145.

Die Gestalten, welche die Sculptur bildet, erscheinen entweder frei im Raume, (theils als ganze Figuren, theils nur in Haupttheilen, wie in der Büste) oder angeheftet auf einer Fläche, wie im Hautrelief.

§. 146.

Die Figuren werden einzeln aufgestellt oder in Gruppen. Die Sculptur kann aber nicht, wie

die Mahlerei, verschiedene Gruppen verbinden, sie hat keinen Hintergrund, und muß alles auf dieselbe Fläche bringen, weswegen sie sich immer nur auf kleine Gruppen einschränken muß.

§. 147.

Wo es irgend dem Gegenstande gemäß ist, da wird der Künstler das Nackte der Bekleidung vorziehen müssen. Die Formen der menschlichen Gestalt stehen ungleich höher als die reizendsten Formen der Gewänder. Wo aber diese nicht zu entbehren sind, da hängt die Wahl der Draperie nicht von der Neigung des Bildners, sondern von dem gewählten Gegenstande ab. Die nassen Gewänder sind allerdings unter gleichen Bedingungen vorzuziehen, aber sie würden sich schlecht für eine Pallas-Athene schicken, oder für eine Priesterin. Dahingegen sind alle fliegenden Gewänder überall zu vermeiden. Aus welchem materiellen Stoff der Künstler auch bilden mag, nie wird er aus seiner Masse, wenn sie in der Luft schwebt, den Begriff der Schwere vertilgen können.

§. 148.

Die Gewänder dürfen in den Falten und in dem ganzen Wurfe auf keinen vorhergegangenen Moment hindeuten.

§. 149.

Die Beiwerke dienen entweder zur Bedeutung oder zur bloßen Verzierung. Als bloße Stütze dürfen sie nie angewendet werden.

§. 150.

Die Thierwelt in Werken der Sculptur nachzubilden, wird immer mißlich seyn, oder das Thier müßte der menschlichen Figur nur beigeordnet werden, wie in den Statüen zu Pferde. Als bloße Verzierung oder mit einer symbolischen Bedeutung wird es immer gebraucht werden können. Nur die menschliche Gestalt darf nie als Verzierung erscheinen. Die Karyatiden z. B. erregen immer ein peinliches Gefühl in dem Beschauer freilich auch darum, weil sie zugleich zum Stützen dienen.

§. 151.

Das Relief nähert sich dadurch der Mahlerei in etwas, daß es einen flachen Grund hat, auf welchem es in erhobner oder vertiefter Arbeit eingeschnitten ist. Der Künstler kann nur eine oder mehrere Flächen wählen, und zusammengesezte Gruppen anbringen, aber da er nun Licht und Schatten erhält, so muß er die optischen Vorschriften bei der Ausarbeitung nie aus den Augen verlieren.

§. 152.

Der Bildner hängt immer mehr oder weniger von seinem Materiale ab. Bei dem Gießen z. B. kann ein Augenblick die Mühe von Jahren zerstören. Einige Materialen sind auch durchaus verwerflich, wie das Wachs, denn alle Wachsfiguren erregen ein ängstliches Gefühl, theils durch die Aehnlichkeit mit wirklichen lebenden Wesen, theils durch die gelblichte Todtenfarbe, welche das Wachs früher oder später annimmt.

§. 153.

Cameen und Gemmen (hoch oder tiefgeschnittene Steine) werden selten den Kenner ganz befriedigen, jene freilich noch eher als diese. Es ist kaum möglich, daß in so kleiner Dimension und bei so ängstlicher Vollendung etwas anders als Zierlichkeit erreicht werde.

§. 154.

Alle modernen Gegenstände liegen außer dem Kreise der Sculptur. Dies haben auch die bessern unter unsern Künstlern gefühlt, und ihre Porträte in die Form der Antike gegossen. Auch mochte es vielen Leuten nicht wenig schmeicheln, mit einem Griechen- oder Römergesicht auf die Enkelwelt zu kommen. Immer ist es allerdings noch gerathener, das Moderne zu hellenisiren, als das Antike der

Zeit anzupassen, wenn anders dem Werke in einer solchen Verwandlung noch eine Bedeutung übrig bleibt. Nur daß nicht etwa das moderne Kostüm das Datum der Apotheose ankündige, wie es mitunter geschieht.

§. 155.

Das Färben der Statüen, das Einsetzen künstlicher Augen oder gar das Bekleiden mit wirklichen Stoffen sind Verirrungen, welche nicht selten zum Vorschein kommen; vielleicht war schon das Zusammensetzen von Gold und Elfenbein bei den Griechen etwas Gewagtes, obgleich das Gold in den Beiwerken oder Verzierungen der Statüen von Marmor oder Gyps nicht so ungefällig für das Auge ist.

§. 156.

Die Geschichte der Sculptur hat unter allen Völkern, welche es darin bis zur Meisterschaft brachten, denselben Gang gehalten. Bei den Aegyptern war alle Kunst symbolisch, und sie konnten sich aus mancherlei Ursachen, nie zur Schönheit der Form erheben.

Die Hetrurier hatten nur den ersten Zeitraum der Kunst, und wo auch ihre Vasen von untadelicher Schönheit sind, da kann man dies doch nicht von ihren Figuren sagen.

Bei den Griechen hat die Sculptur alle Perioden regelmäßig durchlaufen. Ihr Kindesalter

beginnt mit den Hermen, und es deutet auf einen noch niedrigen Standpunkt der Cultur, wenn man die hellenischen Völkerschaften über das Kunstvermögen des Dädalus erstaunt sieht, welcher zuerst die Arme und Füße abgesondert von dem Körper darzustellen unternahm.

Mit Dädalus bezeichnet Winkelmann den Anfang der ersten Periode des griechischen Kunststyls, welchen er den ältern nennt, und der sich durch eckigte Formen, kräftige aber uncorrecte Zeichnung und starken Ausdruck characterisirte. Aber alle Gestalten waren noch geschlechtlos. Die Statüen aus Thon wurden gewöhnlich roth angestrichen.

Die zweite Periode beginnt mit dem hohen Styl der Hellenen. Phidias ist der Schöpfer desselben, und ihm verdankte die alte Kunst den idealen Typus der Jupiter- und Minervengestalt. Schon die großen Dimensionen in den Werken des Phidias und seiner Nachfolger schlossen das Zierliche und Abgeglättete aus. Größe war ihr Bestreben, und indem sie eben deswegen mehr auf die Hauptformen Rücksicht nehmen mußten, vernachläßigten sie die Nebentheile. Auch beschränkten sich die Künstler dieses Zeitraums auf kräftige Gestalten, Polyklet wählte den Athletenkreis, und Myron die Thierwelt. Nach Winkelmann gehört die Gruppe der Niobe und eine Pallas, ehemals in der Villa Albani, in diese Periode.

Zum dritten oder zierlichen Styl bahnte Scopas den Uebergang in seinen Satyrn und Mänaden und in seinem Dionysos. Praxiteles fand das Ideal der gnidischen Venus, und an ihn schloß sich Lysippus an, dessen Neigung aber schon mehr auf Gegenstände seiner Zeit ging. Formen und Umrisse sind hier fliessend und wellenförmig, der Hauch der Anmuth schwebt über jeder Bewegung, und das Leiden selbst wird gemildert durch Würde, und muß sich im Laokoon tief in die Brust verschliessen. Auch die Kinderwelt konnte jezt in den Kreis der Kunst gezogen werden, und einige der schönsten Knabengestalten unter den noch vorhandenen Antiken kommen wahrscheinlich aus dieser Zeit.

Hier schließt der Cyclus der alten Kunstgeschichte, und das Reich der Nachahmer beginnt.

Die Römer hatten nie eine eigne Kunst, denn diese kann nie gedeihen unter einem erobernden Volke.

Die moderne Sculptur beginnt mit Donatello (geb. 1383), hat sich aber nie mit den Ueberresten der alten Kunst messen können. Michael Angelo ist unstreitig der erste unter den Modernen in Kühnheit und Kraft. Der größere Theil, wie Bandinelli, Pilon, Bernini, Algardi, Püget, und die meisten andern sind mehr oder weniger manierirt, und nur wenige nähern sich dem einfachen, schönen Styl der Griechen, wie unter den Lebenden Danneker und Ohmacht.

§. 157.

Bei dem Anblick der herrlichen Werke des Alterthums wird entweder der junge Künstler eingeschüchtert, und dadurch zum ängstlichen Nachahmer, oder er faßt im eiteln Wahn den Vorsatz, sich mit ihnen zu messen, und wohl gar ihre einfache Größe zu übertreffen, und dann entstehen übertriebene Reminiscenzen, wie in den Werken des gefeierten Canova. Auch scheint das Zeitalter überhaupt der Sculptur nicht mehr günstig, und sie sieht sich fast ganz auf das Porträt und den Sarkophag reducirt.

§. 158.

Zur Litteratur der Sculptur und zur Kunstgeschichte dienen vorzüglich:

Vasari, Leben der Mahler, erste Ausgabe 1550.

Pietro Santo Bartoli admiranda romanarum antiquitatum et veteris sculpturae vestigia. Mit Anmerkungen von Bellori.

— — Romanae magnitudinis Monumenta.

— — veteres arcus augustorum triumphis insignes.

— — colonna di Marco Aurelio.

— — colonna Trajana.

— — sepolcri antichi. — Nebst vielen andern.

Museum Capitolinum. Rom 1787.

Visconti il Museo Pio Clementino. Rom 1782.

Vernutii et Amadutii Monumenta vetera.

Galleria Giustiniana. Rom 1631.

Tetii aedes Barberinae. Ib. 1747.

Gorii Museum Florentinum. Florenz 1731.

Ejusd. Museum Etruscum. Ib. 1737.

Caylus, antiquités égyptiennes, étrusques, grecs etc. Paris 1752.

Winckelmann Monumenti antichi inediti. Rom 1767.

— — Kunstgeschichte. Neue Ausgabe von Meyer, Dresden 1809.

Alterthümer von Herculanum, nebst dem Prodromus von Bayardi. Neapel 1752 und flg.

Odeschalchi gemme, marme, bronzi etc. Rom 1749.

Richardson aedes Pembrochianae. Lond. 1774.

Marmora Oxoniensia. Oxford 1736.

A collection of etruscian, greck and roman Antiquities, Neapel 1766.

Gorlaei Dactyliotheca. Lips. 1695.

Winckelmann description des pièrres gravées. Florenz 1760.

Lipperts Dactyliothek, mit einem Verzeichniß von Christ und Heyne. Lpz. 1755.

Schlichtegroll, Auswahl vorzüglicher Gemmen aus der Stoschischen Sammlung. Nürnb. 1797.

De la Chaud et le Blond description des principales pièrres gravées du cabinet de Mr. le Duc d'Orleans. Paris 1780.

Eckhel choix des pièrres gravées. Wien 1788.

Piranesi et Piroli, Musée Napoléon, à Paris 1807.

— — ejusd. antiquités de Pompeje, à Paris 1809.

Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. Gött. 1798 und flg.

Böttiger Andeutungen zu Vorlesungen über die Archäologie. Dresden 1806.

Manche treffliche Abhandlungen in den Abhandlungen der Pariser Academie des inscriptions, in Heyne's antiquarischen Aufsätzen, in Lessings Schriften, u. a. m.

Eine vollständige Iconologie haben wir von Visconti zu erwarten.

Schöne Baukunst.

§. 159.

Gewöhnlich zählt man die Baukunst unter die bloß verschönernden Künste. Aber wie die Gartenkunst aus ihrer alten Usurpation hinausgewiesen

werden muß, eben so fordert die Gerechtigkeit, der Architektur ihr entrissenes Recht zu vindiciren. Der Architect ist da Selbstschöpfer, wo seine Formen nicht durch ein äußeres Bedürfniß bestimmt werden, wie in der sogenannten bürgerlichen Baukunst. Er bildet das Unorganische zu einem Bedeutungsvollen, und wenn der Landschafter die Natur als ein Menschliches gestaltet, so legt der Baukünstler in die todte Masse ebenfalls einen ästhetischen Charakter, und erregt Gefühle des Erhabenen, oder des Schönen und Anmuthigen.

§. 160.

Die Werke der Architectur können nur da als Producte der schönen Kunst gelten, wo sie ihrer selbst wegen vorhanden sind, und keinem fremden Zwecke dienen. Der Palast und das Gartenhaus, und überhaupt alle Gebäude, die nur dem täglichen Leben zur Scene dienen, müssen daher billig aus jener Reihe ausgeschlossen werden, denn das Schöne ist an ihnen als ein zufälliges, als bloße Verzierung, aber der griechische Tempel und der gothische Dom, die Säulenlaube und der Obelisk haben ihre Bedeutung in sich selbst, ihre Form ist nicht abhängig von irgend einem sinnlichen Bedürfnisse, sie konnte nur hervorgehen aus der productiven Kraft des genialen Künstlers, und in dieser Form selbst spricht uns eine höhere Kraft an, oder ein zarteres Gefühl.

§. 161.

Die Wirkung der Architectur ist lyrisch. Sie hebt des Gemüth zu einem Unendlichen oder erregt es zu heitern Empfindungen im zierlichen Säulengang, oder zur elegischen Schwermuth im trauernden Sarkophage.

§. 162.

Es gibt zwei Arten von Baukunst, die alte, welche sich überall der Sculptur nähert, und ihrer auch nicht entrathen kann, und die sogenannte gothische. In jener ist die Eleganz vorherrschend, in dieser die Stärke. Der alten Baukunst ist die Säule wesentlich, und in ihrer reinen, schlanken, freiaufstrebenden Form, in ihren schönen Verhältnissen liegt hauptsächlich der Reiz der griechischen und römischen Architectur. Die gothische, oder besser, deutsche Baukunst, verschmäht überall das Anmuthige, und gefällt sich in großen, kühnen Massen, in der Wölbung eines unendlichen Raums, die das Gemüth über sich selbst hebt. Jene hat den Character der Mythe, diese deutet durch ihr Helldunkel und ihre fremden Verzierungen auf ein Mystisches hin. Dort war der einzelne Baum das Vorbild, hier der ganze Hain mit seinen verschränkten Zweigen und heiligen Schatten.

§. 163.

Die Verzierung ist der Architectur nicht wesentlich, wie so viele fälschlich geglaubt haben, aber

characteristisch verschieden ist sie in der alten und neuen Kunst. Dem Griechen war sie Bild der Natur, wie die Akanthusblätter am Knauf der korinthischen Säule; dem Deutschen im Mittelalter ist sie Hieroglyphensprache, weswegen die Werke dieser Zeit auch die Phantasie tiefer aufregen.

§. 164.

In der wesentlichen Verschiedenheit der beiden Hauptarten der Architectur liegt auch der Grund, warum sie nicht gemischt werden können. Mag auch einiges bloß klimatisch seyn, immer wird die alte Baukunst den Beschauer mehr in das Leben hinausziehen, die deutsche mehr aus dem Leben in sich selbst zurück.

§. 165.

Hauptschriften über die Baukunst sind:

M. Vitruvius Pollio, de architectura, Ausgabe von Schneider, in 4 Bänden, Lpz. 1808. Deutsch von A. Rode, 1800.

Palladio, A. dell' architettura. Venet. 1570.

Baroccio da Vignola J. manuale d'architettura. Neueste Ausgabe, Rom 1780. Deutsch, Nürnb. 1781.

Scamozzi, V. idea dell' architettura universale. Piac. 1687. Deutsch, Nürnb. 1678.

Piranesi, G. B. opere varie di architettura. Rom 1743.

Weinling, Ch. T. Briefe über Rom. Dresden 1784.

Winkelmann, J. Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Lpz. 1762.

Stieglitz, Ch. L. Versuch über den Geschmack in der Baukunst. Lpz. 1788.

— — dessen Geschichte der Baukunst. Leipz. 1788.

— — dessen Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. Weimar 1801.

Racknitz, J. F. v. Geschichte und Darstellung des Geschmackes der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf Baukunst, Lpz. 1796.

Hirt, C. G. Anfangsgründe der schönen Baukunst. Berlin 1804.

— — dessen Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin 1809.

Noch verdienen hierüber nachgelesen zu werden:

Blätter deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773.

Weinbrenner, über die Säulenordnung, in dem Morgenblatt, Jahrg. 1808.

II.

Künste der Zeit, oder tonische Künste.

§. 166.

Die Künste, welche an die Zeitbedingung gebunden sind, haben das Successive zum Gegenstande ihrer Darstellung. Das Medium sind Töne, articulirte oder unarticulirte, jene für Poesie und Wohlredenheit, diese für Musik.

§. 167.

Die Wortsprache reicht unendlich weiter als die Linien- und Farbensprache, und obgleich der Dichter seinen Gebilden nicht die Bestimmtheit und Anschaulichkeit zu geben vermag, wie der Mahler und Bildhauer, weswegen es auch keine mahlerische Poesie gibt, so sieht er sich doch auch nicht auf einen einzigen Moment eingeschränkt, wie jene, er kann kräftiger auf die Phantasie wirken, und das Gefühl tiefer erregen, denn nichts spricht das Gemüth mächtiger an, als der lebendige Hauch, der unsichtbar um den todten Buchstaben schwebt, und ihn mit geistiger Kraft durchdringt.

§. 168.

Poesie ist die Kunst schöner Bildungen durch Sprache; der Dichter stellt aber ein höheres Seyn außer sich dar, oder die schönern Momente seines eignen, innern Seyns, daher alle Poesie objectiv ist oder subjectiv.

§. 169.

Wo der Dichter den Stoff aus sich selbst nimmt, da sind es entweder edlere Gefühle, welche er durch die Kunst der Darstellung zu Objecten der Einbildungskraft macht, oder es sind Ideen, Begriffe, denen er ein schönes, sinnliches Leben mittheilt. Jenes gibt die lyrische, dieses die didactische Poesie.

§. 170.

Wo der Dichter objectiv bildet, da muß er ein höheres Leben außer sich finden, oder er ergreift die Wirklichkeit, inwiefern sie als Gegensatz mit jenem höheren Seyn erscheint. Sein Gegenstand ist hier immer der Mensch mit seinem Wirken und Leiden; der Dichter stellt aber das Menschenleben dar vor der Entzweiung mit der Natur, unverfälscht durch die Zeit in der Idylle, oder den Kampf des einzelnen Menschen mit sich selbst und mit fremden Kräften, in der Ballade, im Drama, im Roman und in der Erzählung, oder den Kampf ganzer Völker, wobei die Handlung der

Idee untergeordnet ist, im Epos. Hieraus ergeben sich die verschiedenen Dichtarten, deren sich jede auf ihren Keim zurückbringen läßt im Epigramm.

§. 171.

Der Dichter kann die Natur nur als Beiwerk brauchen, denn das Vermögen zu mahlen liegt außer seinen Hilfsmitteln, darum gibt es keine mahlerische Poesie.

§. 172.

Alle Dichtarten haben ein gemeinschaftliches Lebensprincip, in allen ist das Bestreben des schaffenden Geistes sichtbar, das höhere im Leben aufzufassen, oder das Leben selbst zu seiner ursprünglichen, reinen Quelle zurück zu leiten. Ueberall sind Stoff und Form wesentlich Eins, oder sie ringen nach dieser Einheit. Auch stehen sie sämtlich unter einerlei technischen Gesetzen.

§. 173.

Der Rhythmus ist wesentliche Bedingung der Poesie, das Princip ihrer Bewegung. Die Wirkung desselben beschränkt sich nicht auf das Gehör, sie theilt sich auch dem Gefühle mit, sein Wesen ist musikalisch, und alle Musik ergreift das Gemüth, und erregt den Sturm der Leidenschaften, oder beschwichtigt ihn.

§. 174.

Die Bedingung des Rhythmus ist das Metrum, dem die Neuern den Reim substituirten. Die alten Sprachen hatten Quantitäten. Wir haben nur den Accent, und je strenger die modernen Sprachen das Gesetz desselben befolgen müssen, desto prosaischer sind sie.

§. 175.

Der Reim hat durchaus den Character der neuern Zeit. Er ist spielend, oder, wo er ein höheres Bestreben zeigt, wird er gebieterisch, und will der Aufmerksamkeit zum Wegweiser dienen. Bisweilen nimmt er aber auch einen kindlichen Character an, und paßt darum trefflich für das Lied, für die tändelnde erotische Poesie, für die didactische und romantische Gattung.

§. 176.

Unter den modernen Sprachen ist es einzig die deutsche, welche, durch ihre unendliche Bildsamkeit, sich der griechischen und römischen einigermaaßen nähern und ihre Formen, so wie ihre Harmonie und Melodie sich bis auf einen gewissen Grad aneignen kann. Darum konnte es auch nur unsern Dichtern gelingen, die alten Versarten unter uns zu nationalisiren, und den Reim wegzuwerfen, wo er dem Ausdrucke und der ganzen Form nachthei-

lig wäre, wie im heroischen Epos und in der Tragödie.

§. 177.

Unter den vielen Schriften über Poesie verdienen hauptsächlich bemerkt zu werden:

Lessing Laokoon. Berlin 1766.

Klopstock Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamb. 1779.

Engel Anfangsgründe einer Theorie der Dichtarten. 1r. Thl. Berlin 1783.

Herder über die Wirkungen der Dichtkunst auf die Sitten der Völker, in den Abhandlungen der baier. Akademie.

— — vom Geist der ebräischen Poesie. Dessau 1782.

— — mehrere Aufsätze in der Adrastea, in seinen Fragmenten über neuere Literatur, und in seinen gesammelten Schriften.

Einzelne Aufsätze im Athenäum, Voßens Beurtheilung der Bürgerschen Sonette in der Jenaer Lit. Zeitung 1809; in dem neuen Lit. Anzeiger, im deutschen Merkur, und in andern periodischen Blättern.

§. 178.

In der Lyrik spricht der Dichter sich selbst aus, er stellt sein eignes Gemüth dar, sein erreg-

tes Gefühl in Beziehung auf einen Gegenstand außer ihm. Aber die Begrenzung seiner Individualität verschwindet durch das reinmenschliche jenes Gegenstandes, und durch die Art und Weise, wie er von demselben afficirt wird. Wo das Object nicht der gesammten Menschheit angehörte, oder wo das Verhältniß desselben zu dem Dichter den Bedingungen der Sinnlichkeit unterläge, da würde sein Werk auch nie als Kunstproduct gelten können, wie dies mit allen Gelegenheitsgedichten mehr oder weniger der Fall ist.

§. 179.

Der Gegenstand, welcher das Gemüth des Dichters rührt, ist entweder ein übersinnlicher, oder er gehört der höheren Menschheit an, oder es ist eine freundliche Erscheinung des wirklichen Lebens, oder ein Sehnen nach Veränderung. Daher viererlei Arten der lyrischen Poesie:

1. Der Hymnus.
2. Die Ode.
3. Das Lied.
4. Die Elegie.

§. 180.

Der Hymnus ist religiös, sein Gegenstand die Gottheit selbst oder ein Bild derselben, z. B. die Natur. Er fordert daher den höchsten lyrischen

Schwung, es ist ein Versinken des Endlichen in's Unendliche.

§. 181.

Der Hymnus der Alten war mehr episch, der Hymnus der Neuern ist durchaus lyrisch, wie es der verschiedene Character der Mythe und des Christianismus nothwendig macht. In der folgenden Hymne von Fr. L. Gr. zu Stolberg hat die erste Hälfte den Character der griechischen, die zweite den der modernen Hymne:

Sonne, dir jauchzet, bei deinem Erwachen, der Erdkreis entgegen,
Dir das Wogengeräusch des erdumgürtenden Meeres!
Fliehend rollet der Wagen der Nacht, in nichtige Wolken
Eingehüllt, und schwindet hinab in die schauernde Tiefe.
Segnend strahlst du herauf, und bräutlich kränzet die Erde
Dir die flammenden Schläfe mit thauendem Purpurgewölke.
Alles freuet sich dein! in schimmernde Feiergewande
Kleidest du den Himmel, die Erd' und die Fluthen des Meeres!

Siehe, du leitest am rosigen Gängelbande den jungen
Freundlichen Tag; er hüllt sich in deine Saffrangewande;

Aber, wie wachsen so schnell die Kräfte des himmlischen Jünglings!
Feuriger blickt er, er greift nach deinem strahlenden Köcher,
Und schon schnellt er vom goldenen Boden flammende Pfeile!
Zürne, Himmlischer, nicht! und soll dein Bogen ertönen,
O, so richte dein furchtbar Geschoß auf des Oceans Fluthen,
Auf der schneeichten Alpen herunter schmelzende Gipfel,
Und auf sandige Wüsten, die Löwen und Tiger durchirren!
Zürne, Himmlischer nicht! Dir flehen der Vögel Gesänge;
Dir der säuselnde Wald, und dir die duftende Blume.
Wollest nicht des wehenden Zephyrs Flügel versengen!
Wollest nicht austrinken das Labsal kühlender Quellen!
Wollest vom zarten Gräschen den krümmenden Tropfen nicht nehmen!

Sonne, lächle der Erd', und geuß aus strahlender Urne
Leben auf die Natur! Du hast die Fülle des Lebens!
Schöpfest, näher dem Himmel, aus himmlischen Quellen, und dürstest
Selber nimmer! Als Gott, mit seiner Allmacht umgürtet,
Wie mit gürtendem Schlauch ein Sämann, Sonnen dahinwarf,

Millionen auf einmal, jede mit Erden bekränzet,
Rief er, Sonnen, euch zu: verbreitet Leben und
Wärme
Auf die dürftigen Erden! Erbarmt euch der Dür-
stenden, daß ich
Mich am großen Abend des Himmels euer er-
barme!
Also rief er. Gedenke du deß, o Strahlende! Früher
Oder später kommt der große Abend des Himmels,
Da ihr alle, zahlloses Heer von mächtigen Sonnen,
Werdet, wie Mücken am Sommerabend in Teiche
sich stürzen,
Mit erbleichenden Strahlen herunterfallen vom
Himmel!
Euer harren Gottes Gerichte! Gottes Erbar-
mung!
Wähne nicht zu vergehn! Der große Geber des
Lebens
Wird gefallne Mücken, gefallne Sonnen, in neues
Leben rufen. Wie du auf schwärmende Mücken
herabschaust,
Schaut er ewig herab auf alle kreisende Himmel!

§. 182.

Der ebräische Hymnus nähert sich mehr dem dramatischen, wie aus folgenden Stellen des 104. Psalms erhellt:

Er, der den Himmel mit Gewölken deckt,
Der Erde Regen gibt,
Auf Bergen sprossen macht das zarte Gras,
Den Thieren Speise reicht,
Den jungen Raben, wenn sie schrei'n.

Nicht an dem starken Roß ist seine Lust,
Nicht an dem schnellen Läufer seine Zier,
Jehovah liebet den, der ihn verehrt,
Und seiner Güte traut.

Er spricht zur Erde aus sein Wort,
Schnell läuft das Wort,
Da fällt wie Wolle der Schnee,
Er streut wie Asche den Reif,
In großen Schlossen wirft er Eis herab,
Und wer kann stehn vor seinem Frost?

Er spricht sein Wort aus, und da schmelzen sie,
Sein Athem haucht, die Wasser rinnen wieder.

Wie verschieden ist der homerische Gesang auf die Ceres. Er ist ein in sich geschlossenes kleines Epos, und nur beim Schluß tritt die Subjectivität des Dichters hervor in der kindlich frommen Gesinnung seiner Zeit, dahingegen verlieren sich alle Klopstock'sche Hymnen in einen elegischen Ton.

§. 183.

Das geistliche Lied gehört nicht unter den Begriff des Liedes, es ist eigentlicher Hymnus, und sollte auch immer den Ton und Aufschwung desselben haben.

§. 184.

Der Bacchische Hymnus hieß den Alten Dithyrambe; hier ging das höchste sinnliche Leben in religiöse Bedeutung über, die Phantasie erhob sich

zu Visionen, und der wilde Taumel wurde zur prophetischen Begeisterung. Als Beispiel stehe hier ein Dithyrambus vom Mahler Müller.

Mich senget dürrer Durst, füll Knabe
Den goldnen Becher hier;
Ha, lieblich theilst du, Evan, deine Gabe,
Wie bist du Freudenvater mir!

Füll wieder, Wonnequell, Geschenke
Der Götter, süßer Wein!
Ein jeder Tropfen, seeliges Getränke,
Von dir schließt einen Himmel ein.

Wo irr ich, Evan! in Corycens Grotte
Umtanzen die Bacchiden mich:
Begeistert, heilig tauml' ich voll vom Gotte,
Die schönste Sonne hüpft um mich,

Hüpft fröhlich auf, es fliehen meine Sinnen,
Und meine Seele schwimmt in Glanz,
Ha, wie die Gluten mein Gebein durchrinnen,
Ich seh, ich seh dich Vater ganz,

Wie kindisch du im lichten Mayentraume
Einst unter goldnem Nymphenchor
Gebunden lagst von Reben an dem Baume,
Und schnell die Traube wuchs hervor.

Und Nissa ließ in goldne Schalen träufeln
Der Freudeschwangern Beere Saft,
Und staunt dich an, und kann nicht länger zweifeln,
Du seyst ein Gott an Kraft.

Geheiligt durch den Wein, der Aug' und Lippen
Bald angeflammt, sieht sie nun den Silen,
Zehntausend Thyrsusträger hoch auf Wolkenklippen
Die Götter um dich stehn.

Prophetisch dann, mit hingestorbnen Blicken,
Und seelenvollem Haar,
Heult sie herab mit heiligem Entzücken,
Ein Gott ist er, den Semele gebahr.

An Dircens Quell, gehüllt in Blitze, zeugte
Kronion mit der Schlangentochter ihn,
Da kam der Pardel und der Löw nnd neigte
Sich freundlich zu dem Knaben hin.

Und im Olympus feierten die Götter
Im Reihentanz den goldnen Tag,
Neunmahl umleuchtet Zeus im Donnerwetter
Den Erdball, der im trunknen Schlummer lag.

Dem Jubel neigt die Erde ihre Ohren,
Und Sonne, Meer und Himmel singt
Vom stolzen Knaben, welcher kaum gebohren
Schon unter Rebenlauben springt.

Froh hörens die Gestirne, die da glänzen
Im Himmelmeer; da dreht
In mystisch heilig labyrintschen Tänzen
Sich jeder taumelnde Planet.

Da taumeln Wälder, finstre Grotten hüpfen,
Heil dir! heut küsset dich die Lust,
O Welt, das erstemahl, verjünget mußt du hüpfen,
Der Freudenschöpfer ruht an deiner Brust.

Und heilige Gebirge jauchzen, springen,
Vom Hymnus, Heil dir, Tag
Des Taumels! Hundertzüngig singen
Heil dir! die Thäler nach.

§. 185.

Für den epischen Hymnus eignet sich der Hexameter, die Dithyrambe muß sich, ihrem Character nach, in einem freiern Rhythmus bewegen, und der christliche Gesang kann wohl schwerlich des Reims entbehren.

Von den Griechen sind noch Hymnen unter dem Namen des Orpheus und Homer, mehrere von den Pindarischen und einige vom Kallimachus auf uns gekommen.

Von den horazischen Gedichten können sein carmen saeculare und einige Gesänge auf den Bacchus dahin gerechnet werden.

Die Hymnen des Prudentius und einige spätern Kirchengesänge haben meist eine dunkele, mystische Farbe, und einen feierlichen Klang, wodurch sie, in Verbindung mit Musik, das ganze Gemüth ergreifen.

Regner Lodbrocks Todesgesang, das prophetische Lied der Walkyren, (beide in Gräters nordischen Blumen übersezt) und einige altdeutsche Lobgedichte gehören gleichfalls dieser Gattung an.

Unter den Neuen bemerken wir: Grays Bardengesänge, Thomsons Hymnus am Ende seiner Jahrszeiten, Willamovs Dithyramben, einige Gesänge von Denis und Kretschmann, mehrere Hymnen von Klopstock und Voß, einige kühne lyrische Dichtungen von Mahler Müller, und zwei Hymnen an die Erde und an die Sonne von Fr. L. Gr. zu Stolberg.

§. 186.

Die Ode hat das höhere Menschliche zu ihrem Gegenstande: Vaterland und Freiheit, Tugend und Entartung, große Thaten und Brandmahle der Menschheit, wie sie auf das Gefühl des Dichters wirken, und seine Phantasie erregen. Sie ist rein lyrisch oder didactisch, je nach der Beschaffenheit des Gegenstandes und nach dem Standpunkte, aus welchem der Dichter ihn auffaßt. Ihr Flug ist kühn und rasch, aber nur dem blinden Auge regellos, welches die schwindelnde Bahn der Begeisterung nicht zu verfolgen vermag. Die sogenannten lyrischen Sprünge sind nichts weniger als disjecti membra poetae.

§. 187.

Die rein lyrische Ode nähert sich dadurch dem Hymnus, daß der Dichter mehr bei seinem Gegenstande verweilt, als seine durch ihn erregten Ge-

fühle ausdrückt, daß ihn die Phantasie mehr beherrscht und ihn fortreißt, weswegen diese Ode sich gleichsam zur Vision erhebt, wie aus folgendem Beispiele erhellt:

Auf ein Geschütz, welches den Dichter beinahe getödtet hätte.

O du, dem glühend Eisen, donnernd Feuer
Aus offnem Aetnaschlunde flammt,
Die frommen Dichter zu zerschmettern, Ungeheuer,
Das aus der Hölle stammt!

Wer, zur Verheerung blühender Geschlechter,
Dich an das Sonnenlicht gebracht,
Hat ohne Reue seine Mutter, seine Töchter
Frohlockend umgebracht.

Ganz nahe war ich schon dem Styx, ganz nahe
Dem giftgeschwollnen Cerberus;
Ich hörte schon das Rad Ixions rasseln, sahe
Die Brut des Danaus,

Verdammt zum Spott bei bodenlosen Fässern;
Und Minos Antlitz, und das Feld
Elysiens; den großen Ahnherrn eines größern
Urenkels, und sein Zelt

Voll tapfrer Brennen sah ich: ihre Lieder,
Ihr Fest bei jedem Freudenmahl
Ist er, der wider sechs Monarchen ficht, und wider
Satrapen ohne Zahl.

Schon säng' ich seine jüngste That: wie brausend
Ein Meer von Feinden ihn umfing,
Er aber seinen Weg hindurch auf zehentausend
Zertretnen Schädeln ging.

Alcäus würde jezt mein Lied beneiden;
Schon säh' ich Cäsarn lauschend nahn,
Mit ihm den weisen Antonin, und den von beiden
Gefeyrten Julian.

Allein Merkur stand neben mir, und wandte
Durch seinen wunderbaren Stab
Den Ball, der mich ins Reich der Nacht zu schleudern brannte,
Von meinen Schläfen ab.

Denn ich soll noch die Laute stärker schlagen,
Wann er durch Weihrauchwolken zeucht,
Die Kriegesfurie gefesselt an dem Wagen
Des Ueberwinders keucht;

Wann er, auf einem Throne von Tropäen,
Rund um sich her der Künste Kranz,
Und wir, im Musentempel, seine Siege sehen,
Versteckt in Spiel und Tanz;

Wann er, ein Gott Osir! durch unsre Fluren
Im seligsten Triumphe fährt,
Indeß der Ueberfluß auf jede seiner Spuren
Ein ganzes Füllhorn leert.

Ramler.

§. 188.

Die didactische Ode ist nicht Lehrgedicht. Der Dichter steht keineswegs auf dem Standpunkt der Reflexion: er zeigt in Bildern auf das Höhere im Menschen hin, wie Schiller in der Klage der Ceres, oder spricht im tiefer erregten Gefühl Flammenworte aus, wenn die Entartung der Zeit ihn schmerzlich anregt, wie Horaz so oft gegen die Römer thut. Oft berührt er bloß im Vorüberflug eine moralische Seite seines Gegenstandes, ohne dabei zu verweilen, denn jede Erscheinung in der Natur und im Leben hat für ihn edlere Beziehungen. Von der lezten Art ist folgende Ode:

Der Zürchersee.

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf,
Komm in röthendem Strahle
Auf dem Flügel der Abendluft,

Komm, und lehre mein Lied jugendlich heiter
seyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich.

Schon lag hinter uns weit Uto, an dessen
Fuß
Zürch in ruhigem Thal freie Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeigeflohn.

Jezt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh,
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender,
Schon verrieth es beredter
Sich der schönen Begleiterin.

„Hallers Doris," die sang, selber des Liedes
werth,
Hirzels Daphne, der Kleist innig wie Gleimen liebt,
Und wir Jünglinge sangen,
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzo nahm uns die Au in die beschattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Insel krönt;
Da, da kamest du, Freude!
Volles Maßes auf uns herab!

Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden
dich!
Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlich-
keit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoß!

Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeistrung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
In der Jünglinge Herzen,
Und in die Herzen der Mädchen gießt.

Ach du machst das Gefühl reizend, es steigt durch dich
Jede blühende Brust schöner, und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzaubter Mund durch dich!

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beßre sanftere Lust, wenn er Gedanken winkt,
Im sokratischen Becher
Von der thauenden Ros' umkränzt;

Wenn er dringt bis ins Herz, und zu Entschliessungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weisen ist.

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
Ist ein großer Gedanke,
Ist des Schweißes der Edlen werth!

Durch der Lieder Gewalt, bei der Urenkelin
Sohn und Tochter noch seyn; mit der Entzückung Ton
Oft beim Namen genennet,
Oft gerufen vom Grabe her,

Dann ihr sanfteres Herz bilden, und, Liebe, dich,
Fromme Tugend, dich auch gießen ins sanfte Herz,
Ist, beim Himmel! nicht wenig!
Ist des Schweißes der Edlen werth!

Aber süßer ist noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu seyn!
So das Leben geniessen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
That ich schweigend den frommen Wunsch:

Wäret ihr auch bei uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schooß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand;

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium!

Klopstock.

§. 189.

Die Ode kann auch, wie das Lied und die Elegie, einen dramatischen Charakter erhalten, wenn sie aus einer bestimmten dramatischen Situation hervorgeht, oder, wie Schillers Lied von der Glocke, an eine Handlung angeknüpft wird, wobei aber die Handlung durchaus das Interesse nicht auf sich ziehen, und bloß angedeutet werden darf. Von der ersten Art ist Goethe's

Prometheus.

Bedecke deinen Himmel, Zevs,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Müßt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Gluth
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts ärmers
Unter der Sonn' als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät,

Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Thoren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr zu hören meine Klage,
Ein Herz wie mein's,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Uebermuth?
Wer rettete vom Tode mich
Von Sklaverey?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und deine?

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,

In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blüthenträume reiften?

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sey,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

§. 190.

Die Ode kann auch einen scherzenden Ton annehmen in der Parodie oder sonst, als Erguß der Spottlaune, wie es Horaz bisweilen gethan, und Voß in der Ode an Goeking. Streng genommen gehören aber solche Gedichte, ihrer lyrischen Form ungeachtet, ins Gebiet der Satyre.

§. 191.

Die moderne Ode neigt sich überall mehr zum didactischen und selbst zum Ton der Elegie. Das Leben drängt sich immer als schneidender Gegensatz zwischen die Erscheinungen der Dichterwelt, und dadurch entsteht im Busen des Sängers ein Gefühl von Wehmuth, und die Bildung der Zeit führt uns immer wieder zu der Reflexion zurück.

§. 193.

Die rhythmischen Formen für die Ode entlehnt der Dichter entweder von den Alten, oder er bedient sich des Reims. Die gewöhnlichern der antiken Formen sind:

1. Das Sapphische Metrum. Sein Charakter ist elegische Schwermuth, schmachtendes Hingeben.

2. Die choriambische Strophe. Sie hat eine rasche, feurige Bewegung, etwas keckes und trotziges, schmiegt sich aber auch dem Ausdruck sanfterer Gefühle.

3. Die alcäische Strophe. In ihr ruht vielleicht der höchste Wohllaut: ihr Gang ist gehalten, und ihr Ton hat etwas etwas erhebendes.

4. Der ionische Vers, gewöhnlich unstrophisch gebraucht. Sein hüpfender Gang ist voll Anmuth und Musik.

5. Der asclepiadeische Vers. Er ist mahlend, wird aber am füglichsten in Abwechslung mit einem andern, z. B. dem glykonischen gebraucht.

6. Der Jambus und der Trochäus werden gewöhnlich gereimt. Jener hat mehr schmelzendes, dieser mehr Ernst und Kraft.

§. 194.

Von den Oden der Griechen sind uns nur wenige Ueberreste geblieben, auf welche sich kein allgemeines Urtheil gründen läßt.

Die römische Ode hatte mehr den Character der neuern Zeit. Horaz ist fast immer didactisch, und neigt sich bisweilen sogar zum Elegischen.

Unter den neuern lateinischen Dichtern haben sich Balde, Sarbievius, Flaminius, Cotichius und Johannes Secundus dem Ton der Römer am meisten genähert.

Die Italiener nennen ihren Chiabrera, Testi, Redi, Gigli, Frugoni u. a. m. Sie sind aber überall nur Nachahmer der Alten, oder spielend und witzig.

Unter den Britten sind Oldham und Waller nur historisch merkwürdig. Aber Akenside, Gray, West beweisen höheres Talent. Die meisten brittischen Odendichter haben sich in den Gegenständen der Zeit verloren.

Die französischen Lyriker haben sich nicht über die Linie der Didactik erhoben. Nur Chenier, Lebrun und wenige andre versuchten einen etwas kühnern Flug.

Untern den frühern Deutschen, Wekherlin, Opitz, Flemming, Tscherning, Andreas

Gryph u. a. darf man bloß einzelne Ideen und Bilder suchen. Haller ist kräftig, aber unpoetisch und unmusicalisch. Uz, Ramler, Klopstock, Voß, Fr. L. Gr. zu Stolberg und Göthe, bestimmen in dieser Dichtkunst den Rang der deutschen Poesie über ihre lebenden Schwestern.

§. 195.

Das Lied ist reiner Ausdruck der Freude, die sich von selbst in Gesang auflößt. Unter den Neuren besitzen nur wenige Völker eigentliche Lieder, wenn man die Volkslieder ausnimmt, das Leben hat eine zu traurige Bedeutung erhalten, darum haben wir auch nur Lieder ohne Gesang, fantasirte Freude auf dem Papier.

§. 196.

Das Lied ist entweder Ausdruck eines fröhlichen Sinnes überhaupt, oder der heitern Gefühle, welche durch einen bestimmten Gegenstand erzeugt werden, daher Trinklieder, Liebeslieder u. s. w. Wir wählen als Beispiel eines von geringem Umfang.

Skolie.

Freunde, stimmt in meine Lieder,
Knabe, Wein und Blumen her,
Zwar der Frühling kehret wieder,
Doch vielleicht für uns nicht mehr.

Auf des Rheines grünen Hügeln
Pflanzten Götter diesen Wein!
Trinket! mit der Jugend Flügeln
Holt man nur das Alter ein.

§. 197.

Das Lied kann auch einen höhern Schwung nehmen, wenn ein höheres Gefühl die Brust schwellet, und in seinem Ausdrucke musicalisch wird, wie in den Gesängen des Tyrtäus, in Gleims Kriegsliedern und andern dieser Art. Hier wird es sich aber schon der Ode nähern.

§. 198.

Auch der dramatische Character ist dem Liede nicht fremd. Eine liebliche Dichtung in dieser Form ist folgendes

Lied Herzog Heinrichs von Breslau, aus dem 13. Jahrhundert.

Klagend bat ich den May und Sommer, klagend
Wiese, Hügel und Wald, und Sonn' und Venus:
Helft mein Mädchen erbitten, daß es liebe.
Alle gaben mir freundliche Vertröstung.

May.

Meinen Blumen und Blüthen will ich sagen,
Daß sie, bis sie dich liebt, verschlossen bleiben.

Sommer.

Meine Hänflinge, meine Nachtigallen
Sollen schweigen, so lange bis sie liebet.

Wiese.

Mit den blitzenden Tropfen meines Thaues
Blend' ich, bis sie dich liebt, ihr zartes Aeuglein.

Hügel.

Pflückt sie Blümchen auf mir, mein Dornenstrauch soll
Fest sie halten, so lange bis sie liebet.

Wald.

Sucht sie, dir zu entfliehen, meine Schatten,
Will ich schnell mich des Laubes gar entladen,
Sie mit meinem Gezweige nicht zu bergen.

Sonne.

Stralen will ich auf sie verschießen, wacker
Athmen will ich sie lassen, bis sie liebet.

Venus.

Was nur lieblich ist, will ich ihr verleiden,
Alle Strassen der Freuden, ihr versperren,
Bis sie willig den süßen Sänger küsset.

Liebenswertheste Göttinn, sprach ich: Sonne,
Wald und Hügel und Wiese, May und Sommer!
O! was redet ihr? Ob sie mich betrübet,
Die Geliebte, will Ich doch lieber leiden,
Als gestatten, daß ihre zarten Glieder,
Eurer Freuden beraubet, schmachten sollen;
Lieber todt will ich seyn, als sie nicht froh sehn.

§. 199.

Das Lied bewegt sich fröhlich hüpfend im adonischen und archilochischen Verse, zärtlich tändelnd im unstrofischen anakreontischen Jambus, sanft und schmeichelnd in der dreifüßigen trochäischen Strophe, kühn und feurig in der vierfüßigen jambischen, besonders wenn sie mit Anapästen gemischt wird. Der Reim ist dem modernen Liede vielleicht unentbehrlich, er hat etwas musikalisches, und einschmeichelndes, und kann bisweilen selbst den Ausdruck verstärken.

§. 200.

Von den Liedern der Griechen sind uns noch mehrere anacreontische und manche einzelne von andern Dichtern übrig, welche die Anthologie gerettet hat. Es sind meist fröhliche Scherze, die über Blumen wegschwärmen, und sich nicht dadurch irren lassen, daß diese Blumen selbst Bilder des Vergänglichen sind.

Den Römern fehlt das eigentliche Lied. Das heitre Leben der Griechen war ihnen fremd. Ihre Gedichte sind oft Ermunterungen zur Freude, aber nicht Erguß derselben. Horaz bewegt sich selten aus dem Kreis der Ode, und ist fast immer zu besonnen; Katulls erotische Tändeleien gehören mehr der Elegie an.

Auch die Italiener nähern sich immer mehr der Elegie oder der Didactik oder dem Epigramm. Auch die bei ihnen gewöhnlichen Formen des Sonnets und der Canzone vertragen sich nicht mit der freien Bewegung des Liedes. Doch haben Pignatelli, Metastasio, Gozzi, Casti und einige andre eine Reihe treflicher Lieder gedichtet.

Die ältern Gesänge der Spanier, welche von Hernando del Castillo, Michael de Madrigal, Espinosa, Alfay, Sanchez und in dem spanischen Parnas gesammelt wurden, bestehen größtentheils aus Balladen und Romanzen. Doch sind herrliche Volkslieder darunter. Unter den spätern Dichtern müssen besonders J. Boscan, de la Vega, Mendoza, Castillejo, Villegas, Ludwig de Leon, Espinel, Cervantes und Quevedo genannt werden. Einige sind von Herder in den Volksliedern übersetzt.

Die Sammlung des Garcia de Rasende (1516) enthält das Beste, was die Portugiesen an ältern Liedern besitzen.

Die alten Englischen und Schottischen Gesänge sind von D'urfey, Miß Cooper, Ramsay, Smollet, Dosdley, Percy und einigen andern gesammelt. Auch hier besteht der größere Theil aus Balladen, doch enthalten sie zugleich eine nicht geringe Anzahl der reizendsten Lieder, die auch in der letzten Zeit von unsern Dichtern häufig nachgebildet wurden. Unter den einzelnen Dichtern bemerken wir den auch hier originalen Shakespear, den naiven Denham, den zärtlichen, elegischen Waller, den sanften und anmuthsvollen Sedley, den anakreontischen Prior, den scherzenden Thornton, den eleganten und gefühlvollen Shenstone.

Die Franzosen haben ihre älteren Lyriker gleichfalls in mehrern Anthologien gesammelt, von denen wir nur die von Moncrif, vom Abbe Chayer, von Monnet und von Boisjermain anführen wollen. Naivetät und fröhlicher Witz sind die Characterzüge des ältern französischen Liedes, das neuere ist mehr lustig und mitunter frivol geworden. Von den neuern sind besonders zu bemerken: Chapelle, Lainez, de la Fare, Desmarais, Chaulieu, Hamilton, Saint Aulaire, Vade, Panard, Vol-

taire, Piron, Dorat, Pezay, Bernard und einige der noch lebenden Dichter.

Die Periode des Deutschen Gesangs hebt mit den Minnesingern an. Hundert und vierzig dieser lieblichen Sänger, von so vie lGemüth, von so viel Natursinn, deren Sprache dem zarten Blumenstaub zu vergleichen ist, hat der Zürcher Rüdiger Manasse gesammelt, und diese Sammlung ist nachher von Bodmer und Breitinger (1752) in 2 Bänden herausgegeben worden.

Die spätern Meistersänger haben im Liede durchaus nichts hervorgebracht, was mit den zarten Dichtungen der Minnesänger verglichen werden könnte.

Von unsern alten Volksliedern haben sich nur wenige unverändert erhalten. Da sie blos im Volke fortlebten, so mußten sie auch ihre Farbe nach Zeit und Boden ändern.

Die Reihe der neuern Liedessänger hebt mit dem kräftigen Georg Rudolf Weckherlin an. Auf ihn folgen Opitz, Tscherning und einige andre. Ihr Leben fiel in eine verhängnißvolle Zeit voll Ernst und Trauer, und der fröhliche Gesang wurde zur dumpfen Klage.

Hagedorn ist der Vater des neuern deutschen Liedes, bei ihm hat es ganz und rein seine

ursprüngliche Farbe. Kleist, Hölty, Boje, Lessing, Ebert, Claudius, Bürger, Ewald, Gerstenberg, Gleim, Götz, Jacobi, Gotter, Gökingk, Miller, Voß, Göthe, Salis, Baggesen, Novalis und mehrere andre haben das Lied in seinen verschiedenen Gestaltungen ausgebildet, und wenn ihre Gesänge mit Sinn gesammelt würden, so müßte es der frischeste und lieblichste Blumenkranz seyn, dem gewiß auch nicht eine Farbe fehlte.

§. 201.

Oft flüchtet der Dichter aus der Gegenwart, welche sein Gefühl schmerzlich berührt, zur Natur, in Vergangenheit und Zukunft, oder in sich selbst zurück. Oft auch findet er ein befreundetes Wesen, dem er sich ganz hingibt mit allen Wünschen und Hoffnungen, mit der freudigen Zuversicht, sein Daseyn in einem fremden Daseyn neu und schöner beginnen zu können. So entsteht die Elegie, die überall ein Tinte von Schwermuth hat, denn auch da, wo eine glückliche Liebe des Dichters sich ausspricht, drängt sich das Gefühl des Vergänglichen ein, das Gefühl der Beschränkung, die dem unendlichen Streben nach Vereinigung sich entgegenstellt.

§. 202.

In der Elegie tritt die Individualität des Dichters am bestimmtesten hervor, sie muß folglich ihren poetischen Character nur dadurch erhalten, daß in der Sehnsucht des Dichters ein reinmenschliches Interesse sich ausspricht, wie in der nachstehenden Elegie des Tibullus.

Sehnsucht nach Frieden.

I. Buch. 10. Elegie.

Wer doch wars, der zuerst die entsetzlichen Schwerter hervortrug?
O wie wild, und wie ganz eisernes Sinnes, der Mann!
Jetzt kam Mord dem Menschengeschlecht, jetzt blutige Feldschlacht;
Jetzt ward kürzer der Weg, gräßlicher Tod, dir gebahnt.
Doch nichts hat ja der Arme verübt! Wir kehrten zu unserm
Unheil, was er zur Wehr grausames Wildes verliehn.
Das ist Schuld des bereichernden Golds! Nicht walteten Kriege,
Als ein buchner Pokal stand vor dem heiligen Schmaus.
Nicht war Burg, nicht Graben und Wall; und zu ruhigem Schlummer
Legte sich unter den vielfarbigen Schafen der Hirt.

Hätt' ich doch damal gelebt! Dann kennt' ich weder des Volkes
 Waffengräul, noch erschräk' hellen Trompeten mein Herz.
Jetzo kämpf' ich aus Zwang; und vielleicht schon blinket ein feindlich
 Todesgeschoß, das bald mir in die Seite sich taucht.
Aber beschirmt ihr Laren des Heerds! Ihr nährtet mich weiland;
 Euch vor den Füßen herum hüpft' ich, ein spielendes Kind.
Seht euch nicht mit Verdruß aus altem Stamme gebildet;
 So herbergte vorlängst euch in dem Hause mein Ahn.
Damals hielt man bessere Treu, als ärmliches Schmuckes
 Stand ein hölzerner Gott unter dem niedrigen Dach.
Diesen versöhnete schon ein Erstlingsopfer der Traube,
 Oder ein Aehrengeflecht, kränzend sein heiliges Haar.
Mancher bracht' auch Fladen, ihm selbst ein Gelübde bezahlend;
 Und sein Töchterchen trug reinlichen Honig ihm nach.
Aber entfernt uns, Laren, entfernt die Geschosse des Erzes:
 Und von des Kofens Gewühl blut' euch ein Ferkel zum Dank;
Reines Gewands ihm folg' ich, und trag' euch myrtenumkränzte
 Körbe daher, mein Haupt selber mit Myrten umkränzt.

Schaut gefällig auf mich! Ein anderer, tapfer in Waffen,
Strecke, begünstigt von Mars, feindliche Führer in Staub:
Daß er mir beim Trunke verkündige, was er im Feldzug
Alles gethan, auf den Tisch zeichnend das Lager mit Most.
Welche Wut, durch Kriege den dunkelen Tod zu berufen!
Selbst schon drängt er, und hebt leise den nahenden Tritt.
Drunten prangt nicht Saat, nicht Rebengefild'; es erschreckt nur
Cerberus, nur dein Drohn, Lenker des stygischen Kahns.
Dort mit zerfallenen Wangen entstellt und versengetem Hauptbaar
Längs dem düsteren Pfuhl irret das bleiche Gewühl.
O mir gepriesen der Mann, den im Anwuchs fröhlicher Kinder
Unter des Hüttchens Dach lässiges Alter beschleicht!
Selber führt er die Schaf', und der Sohn zur Weide die Lämmer,
Und dem ermüdeten wärmt Wasser zum Bade die Frau.
Werde mir solches vergönnt, und schimmere grau mir die Scheitel;
Daß von der Urzeit einst Thaten erzähle der Greis!
Fried' indeß verschöne die Flur! Du, Göttin des Friedens,
Glänzende, führtest zuerst furchende Farren ins Joch.

Fried' ernährte die Reb', und spendete Säfte der Kelter,
Daß dem Sohne den Wein gösse das Vatergeschirr.
Blank ist Karst im Frieden und Schaar; doch des grausamen Kriegers
Jammergeräth umzieht dumpfig im Finstern der Rost.
Und der Ackerer fährt aus dem Hain, nicht sonderlich nüchtern,
Selbst im Karren das Weib und die Familie heim.
Aber der Liebenden Kampf glüht dann: um zerrütteten Haarschmuck
Klagt ein Mägdelein wohl, und um der Ständchen Tumult;
Weint, und zeigt die gestoßene Wang'; auch selber der Sieger
Weint, daß in rasender Wuth also geschaltet die Hand.
Amor der Schalk indessen gewährt Scheltworte dem Hader;
Sorglos sitzet er da zwischen dem eifernden Paar.
Stein ist jener und Eisen fürwahr, der dem trautesten Mägdlein
Wehe gethan! der riß Götter vom Himmel herab!
Schon genug, um die Glieder das zarte Gewand zu zerstören;
Schon genug, vom Geflecht ihr zu entbinden das Haar.
Schon sei, Thränen zu wecken, genug! Glückselig der Jüngling,
Dem, wenn er eifert und schilt, reuig das Mägdelein weint!

Doch weß Hand zu beleidigen wagt, Schanzpfähl' und den Erzschild
Trag' er, und bleibe der Lust sanfter Entzückungen fern!
Komm denn, friedsame Göttin, o komm in den Händen die Aehre;
Und dein blendender Schooß regne von mancherlei Obst.

§. 203.

Die Elegie kann bisweilen einerlei Gegenstände mit der Ode haben, nur verweilt der Odendichter mehr bei dem Gegenstande selbst, und ist darum plastischer, der Elegiker hingegen hat bloß das Verhältniß des Gegenstandes zu sich im Auge, in ihm ist ein Sehnen, wie es oft die bessern Menschen ergreift, und welches in der Wirklichkeit nicht befriedigt werden kann. Es ist die Blume, die aufwärts strebet zum Lichte, und vergehen muß im Lichte wie alles, was von der Erde sich losreißt. Darum gehört auch manches, was unter dem Namen der Elegie auf uns gekommen ist, wie Catulls Gedicht auf Berenicens Locke nicht dieser Gattung an, aber nicht wenige Oden und Lieder und Idyllen, wie Klopstocks Sommernacht, seine frühen Gräber, sein Gedicht an Ebert, Virgils Ekloge auf Gallus und unzählige andere müssen in diese Classe geordnet werden.

§. 204.

Der elegische Dichter hat zwei Klippen zu fürchten, die ihm gleich gefährlich sind: unmännliche Klage und geheuchelte Rührung. An beiden ging Ovid unter.

§. 205.

Die Elegie nimmt bisweilen die epistolische Form an. Der Dichter wählt bekannte historische Personen, die sich ihre Gefühle auf diese Weise mittheilen, und so entsteht die Heroide, eine Benennung, welche man dem Erfinder dieser Gattung, Ovid verdankt.

§. 206.

Bei der Heroide ist es unerläßliche Begingung, daß die Personen und ihr Verhältniß allgemein bekannt seyen, wobei denn der Elegiker allerdings auch ihrem historischen Character treu bleiben muß. Immer aber hat diese Form eine Beschränktheit und Einförmigkeit, welche sich durch keine Kunst des Dichters ganz beseitigen läßt. Das Thema kann nie ein anderes seyn als der Schmerz einer getrennten oder die Sehnsucht einer unerhörten Liebe, und oft genug verträgt sich der sentimentale Ton der Elegie durchaus nicht mit dem Character der aufgeführten Personen, wie dies denn fast durchaus bei den ovidischen Heroiden der

Fall ist. Schon die Benennung deutet das Unschickliche an.

§. 207.

Die alten Elegiker haben sich immer des Hexameters und Pentameters bedient, und diese Mischung hat daher auch den Namen der elegischen Versart erhalten, so wie sie dem Character dieser Dichtart auch am angemessensten seyn mag. Unter den modernen rhythmischen Formen möchten wohl der fünffüßige gereimte Trochäus und der fünffüßige gereimte Jambus den Vorzug verdienen. Jener, wo der tiefere Ton der Schwermuth vorherrscht, dieser, wo feurige Liebe die Phantasie stärker beflügelt.

Die Elegieen der Griechen sind bis auf einzelne Bruchstücke verloren, doch gehört von den zwei noch übrigen Gedichte der Sappho das eine offenbar unter diese Gattung.

Die Römer sind hier unübertroffen.

Zwar Ctaullus ist nur scherzender Erotiker, aber einzig steht Albius Tibullus da, den itzt Voß in seiner Meisterweise übersetzt hat. Properz hat schon weniger Gemüth, man sieht ihm oft an, daß er dichten wollte und konnte. Ovid macht den Gegensatz von Tibull. Wie dieser aus

seiner entarteten Zeit heraus flüchtet, so kennt jener kein Höheres, als diese Zeit selbst.

Von den Italienern gehört besonders Petrarka hierher. Er ist der erste Elegiker der Modernen. Auch die Vittoria Colonna, Flaminio, Torquato Tasso, und einige andre verdienen mit Auszeichnung genannt zu werden.

Unter den neuern lateinischen Elegikern sind besonders Johannes Secundus und Lotichius Secundus zu bemerken.

Die Britten haben einige interessante Werke in dieser Gattung von Gay, Hammond, Shenstone, Gray und Jeringham.

Hauptelegiker der Deutschen sind: Hölty, Klopstock, Jacobi, Voß, Salis, Miller, Schiller, dessen ganze Poesie zwischen dem Elegischen und Didactischen inne steht, und Göthe, der sich hier meist im etwas muthwilligen catullischen Ton gefiel.

Von Heroiden hat uns Ovid ein ganzes Buch hinterlassen.

Die Italiener haben ihren L. Crasso, der unter andern auch Adam an Eva schreiben läßt.

Unter den Britten versuchte sich zuerst M. Drayton in dieser Dichtart, aber mit wenig Glück. Bedeutender sind Hervey, Langhorne, Jerningham und Pope.

Unter den Franzosen, welche sich häufig in der Heroide gefiel, stehen Dorat, Pezay, Colardeau, la Harpe, L. R. Mercier, Blin de St. More oben an.

Unter uns begann Wieland mit Heroiden. Das Feld blieb aber brach, und außer Bürgers Nachahmung des Pope'schen Gedichts: Heloise an Abälard, haben wir hier nichts von Belang aufzuweisen.

§. 208.

Man hat einige technische lyrische Formen, welche schon durch die Fessel, die sie der freien Bewegung anlegen, dem Dichter lästig werden müssen, zumahl in unsrer Sprache, welche sich nicht gern in eine enge Schranke fügt. Jene Formen sind:

1. Das Sonett.
2. Das Madrigal.
3. Das Rondeau und
4. Das Triolet.

Es ist nicht zu leugnen, daß unter den Sonetten der Italiener und Spanier sich manches Vortreffliche finde, aber Petrarkas religiöse, Tassos wahnsinnige Liebe würden sich mit eben der Grazie und eben der Farbenglut auch in andern Formen ausgesprochen haben, und vielleicht liegt es hauptsächlich an der beengenden Form, warum auch die feurigste Zärtlichkeit hier so oft tändelnd und witzig wird. Als genügendes Beispiel stehe hier Bürgers

Liebe ohne Heimath.

Sonett.

Meine Liebe, lange wie die Taube
Von dem Falken hin und her gescheucht,
Wähnte froh, sie hab' ihr Nest erreicht
In den Zweigen einer Götterlaube.

Armes Täubchen! Hart getäuschter Glaube!
Herbes Schicksal, dem kein andres gleicht!
Ihre Heimath, kaum dem Blick gezeigt,
Wurde schnell dem Wetterstrahl zum Raube.

Ach, nun irrt sie wieder hin und her!
Zwischen Erd' und Himmel schwebt die Arme,
Sonder Ziel für ihres Flugs Beschwer.

Denn ein Herz, das ihrer sich erbarme,
Wo sie noch einmahl, wie einst, erwarme,
Schlägt für sie auf Erden nirgends mehr.

Das Madrigal ermangelt eines ganz bestimmten Mechanismus der äußern Form. Seine Länge liegt zwischen sechs und eilf Zeilen, und seine Breite zwischen drei und vierfüßigen Jamben und Trochäen. Die Mischung ist gleichgültig. Hier ein Madrigal von Hagedorn.

Der Burgunder.

Damit ich singen lerne,
Soll mir der Saft der Reben
Jetzt Muth und Töne geben,
Und neue Kunst verleihn.
Mich reitzen deine Sterne,
Ihr Einfluß wirket Wunder,
O feuriger Burgurder,
O königlicher Wein!

Das Rondeau spielt mit zwei Reimen, welche durch jede Strophe durchgehen. Die Zahl der Strophen ist unbestimmt, doch dürfen sie sich nicht über drei oder vier ausspinnen. Die Anordnung der Reime ergibt sich aus Hagedorns

Empfindungen des Frühlings.

Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neu begrünte Flur!
Sei stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!

Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur.
Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neu begrünte Flur!

Du Stille voller Freuden!
Du Reitzung süßer Lust!
Wie bist du zu beneiden,
Du Stille voller Freuden!
Du mehrest in uns Beiden
Die Sehnsucht treuer Brust.
Du Stille voller Freuden,
Du Reitzung süßer Lust, u. s. w.

Das Triolet ist ein reducirtes Rondeau, Es besteht aus acht Versen, in folgender Stellung:

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen,
Dich sah ich, und gestand dir frei
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sey.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

Hagedorn.

§. 209.

Das Sonett scheint unter dem südlichen Himmel, vielleicht auf der pyrenäischen Halbinsel,

sein Daseyn erhalten zu haben, wahrscheinlich durch eine Volksmelodie. Unter den Italienern wurde es allgemein durch Petrarka, vermuthlich weil man glaubte, die Trefflichkeit des Weines komme von dem ausgesteckten Epheu her. Castiglione, Vittoria Colonna, Beccuti, Alamanni, Annibal Caro, Tansillo, A. di Costanzo, Torq. Tasso, Fr. Lemene, Zappi, Guidi, und einige andre betraten diesen Weg nicht ohne Glück.

Die Spanier haben im Sonett ihren de la Vega, Mendoza, Ulloa, Gongora u. s. w.

Unter den Britten haben sich Shakespear und Milton in dieser Gattung versucht.

Unter den Franzosen Melin de St. Gelais, du Bellay, Guy de Tours, Henault ꝛc.

Bei uns schlugen schon Weckherlin, Opitz, Flemming und ihre Nachfolger den Sonettenton an. Bürger brachte sie zum zweitenmale in Umlauf, und die moderne deutsche Poesie kann nichts anderes mehr hervorbringen.

§. 210.

Die didactische Poesie zieht Gegenstände der Reflexion in das Gebiet der Phantasie und

des Gefühls. Der Stoff gehört der Vernunft oder der Erfahrung an, immer aber muß er so beschaffen seyn, daß er das Gefühl anspricht und einer poetischen Form fähig ist.. Wo ihn das Gemüth des Dichters nicht zu durchdringen vermag, wie es beim Lucrez mit dem atomistischen System des Epicur der Fall war, und wo er in seiner Totalität den Gesetzen der Form wiederstrebt, was aber meist nur vom Unvermögen des Dichters herrührt, da wird ein didactisches Poem blos gereimte Prose seyn, wie Lichtwehrs Recht der Natur, oder doch höchstens in einzelnen Stellen die Kunst des Verfassers bewähren.

§. 211.

Die günstigsten Stoffe für den Lehrdichter, welcher übrigens nicht lehren, sondern auch in den alltäglichen Erscheinungen des Lebens ihre höhere Bedeutung anschaulich machen soll, sind diejenigen, welche sich freiwillig an die Neigungen des Menschen anschließen, wie Virgils Landbau, Schillers Künstler und mehrere andre; als gänzlich wiederstrebend müssen aber alle Gegenstände verworfen werden, die durchaus keines schönen, sinnlichen Daseyns fähig sind, z. B. die Krankheit, welche Fracastor besungen hat.

§. 212.

Die meisten didactischen Poeme sind verunglückt im Ganzen, weil der Dichter entweder keine durchgreifende Form aufzufinden wußte, oder weil er das poetische Interesse blos in die Form legte. Das erste ist der Fall mit Neubecks Gesundbrunnen. Der Eingang ist allerdings sehr dichterisch, allein schon in dem ersten Gesange verschwindet die Nymphe, und nun tritt der Dichter selbst als Docent auf, und spricht bis ans Ende. Vom zweiten mögen Wielands Musarion und Lessings Nathan, welche Engel und andre Theoristen den Lehrgedichten beizählten, als Beispiel dienen. Hier herrscht das epische und dramatische Interesse so bedeutend vor, daß diese beiden Gedichte unmöglich in die Reihe der didactischen gesetzt werden können.

§. 213.

Wenn das didactische Poem von etwas grössserm Umfang durchaus den lyrischen Ton hat, so wird es nothwendig äußerst ermüdend werden müssen. Weder hält das Gefühl eine so andauernde Spannung aus, noch die Phantasie eine so ununterbrochene Bilderjagd. Dies ist es, was Tiedge's Urania zu einer uninteressanten Leserei macht, und es ist die Frage, ob Dyers Ge-

dicht über die Wolle nicht noch unendlich anziehender seyn möchte, so weit auch Wolle und Unsterblichkeit von einander abstehen. Ueberhaupt wird der Lehrdichter das lyrische mahlerische und epische auf eine zweckmäßige Weise mit dem didactischen verbinden müssen, wenn er den Anforderungen der Kunst, einem Ganzen interessanter Vorstellungen eine an sich gefallende Form zu geben, genügen will.

§. 214.

Der Lehrdichter hüte sich vor einem Stoffe von zu großem Umfang oder von ungleichartigen Bestandtheilen. Er wird im ersten Falle das Interesse kaum gleich zu erhalten, geschweige denn zu steigern vermögen, und im zweiten Falle das Ganze nur mit sichtbarer Mühe oder auch gar nicht organisch verbinden können. Bisweilen läßt sich der Gegenstand auch nur allegorisch behandeln, zumal wenn er psychologischer Art ist. Hayley hat ein schönes Muster einer solchen Behandlung in seinem Triumphe des Frohsinns gegeben, und Delille's poetische Chrie über das Mitleid würde sich über das Verdienst der Versification und einzelner Stellen erheben, wenn er nicht die beschreibende Form der darstellenden vorgezogen hätte. In dem Beispiele müssen wir uns auf ein kleineres Gedicht beschränken, an welchem sich aber das Gesagte vollkommen nachweisen läßt.

Der Genius.

„Glaub' ich, sprichst du, dem Wort, das der Weisheit Meister mich lehren,
„Das der Lehrlinge Schaar sicher und fertig beschwört;
„Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen,
„Nur des Systemes Gebälk' stützen das Glück und das Recht?
„Muß ich dem Trieb mistraun, der leise mich warnt, dem Gesetze,
„Das du selber, Natur, mir in den Busen geprägt,
„Bis auf die ewige Schrift die Schul' ihr Siegel gedrücket,
„Und der Formel Gefäß bindet den flüchtigen Geist?
„Sage du mirs, du bist in diese Tiefen gestiegen,
„Aus dem modrigten Grab kamst du erhalten zurück,
„Dir ist bekannt, was die Gruft der dunkeln Wörter bewahret,
„Ob der Lebenden Trost dort bei den Mumien wohnt?
„Muß ich ihn wandeln den nächtlichen Weg? Mir graut, ich bekenn' es,
„Wandeln will ich ihn doch, führt er zu Wahrheit und Recht." —
Freund, du kennst doch die goldene Zeit, es haben die Dichter
Manche Sage von ihr rührend und einfach erzählt.

Jene Zeit! da das Heilige noch in der Menschheit gewandelt,
Da jungfräulich und keusch noch der Instinkt sich bewahrt,
Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet,
Und verborgen im Ey reget den hüpfenden Punct,
Noch der Nothwendigkeit stilles Gesetz, das stätige, gleiche,
Auch der menschlichen Brust freyere Wellen bewegt,
Da ein sichres Gefühl noch treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies?
Da war kein Profaner, kein Eingeweihter zu sehen,
Was man lebendig empfand, ward nicht bey Todten gesucht.
Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel,
Gleich verborgen der Quell, dem sie belebend entfloß.
Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkühr
Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden gestört.
Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter,
Und das Orakel verstummt in der entadelten Brust.
Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der horchende Geist noch,
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.

Hier beschwört es der Forscher, der reines Herzens
hinabsteigt,
Und die verlorne Natur gibt ihm die Weisheit
zurück.
Hast du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren,
Nie des frommen Instinkts liebende Warnung
verwirkt,
Mahlt in dem keuschen Auge noch treu und rein sich die
Wahrheit,
Tönt ihr Rufen dir noch hell in der kindlichen
Brust,
Schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels
Empörung,
Wird sie, weißt du's gewiß, schweigen auf ewig
wie heut,
Wird der Empfindungen Streit nie eines Richters bedürfen,
Nie den hellen Verstand trüben das tückische
Herz —
O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld,
Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie
lerne von dir!
Jenes Gesetz, das mit ehrnem Stab den Sträubenden
lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt,
ist Gesetz,
Und an alle Geschlechter ergeht, ein göttliches Machwort,
Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem
Mund
Redest, wird den erstauneten Sinn allmächtig bewegen,
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen
gebeut,

Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

Schiller.

§. 215.

Die ersten Gedichte waren wohl didactisch, und enthielten in kurzem Denksprüchen die Moral- und Religionslehre alter Völker.

Hesiods Tagewerk und Theogonie haben noch ganz den einfachen kindlichen Ton einer unverfeinerten Zeit. Die meisten Gnomen sind vielleicht noch älter, und was wir unter dem Namen des Theognis, des Phocylides und des Pythagoras noch besitzen, scheint aus mündlicher Ueberlieferung gesammelt. Die zum Theil fragmentarischen Poeme des Empedokles, Aratus, Nikander, Dionys, Andromachus und Marcellus sind blos für die Geschichte der Wissenschaft merkwürdig, und Oppians Werth beschränkt sich auf die Sprache.

Unter den Römern steht Lucrez der Zeit nach oben an. Mit aller dichterischen Kraft vermogte er nicht die Schwierigkeiten seines Stoffes zu bezwingen. Virgil war ungleich glücklicher in der Wahl seines Gegenstandes, und in der Anordnung des Ganzen, so wie auch seine Georgika

in Absicht auf äußere Vollendung als das erste Muster altrömischer Art und Kunst gelten können. Noch gehören hierher: der Aetna des C. Severus, Ovids Liebeskünste und Schwimmkunst, letztes ein Fragment, das Jagdgedicht des Gratius Faliskus, das Astronomikon des Manilius, Nemesians Kynegetikon, Numantians Itinerarium ꝛc.

Von neuern lateinischen Didactikern zeichnen wir aus Pontan von der Zucht der Citronenbäumen, des kräftigen Mazolli Thierkreis des Lebens, Palarius Gedicht über Unsterblichkeit, Fracastors Sylphilis, Vida's Poetikund Schachspiel; Quillets Kallipädie, St. Marthes Pädotrophie, Dufresnoys und Marsy's Gedichte über Mahlerei, Vanieres Meyerhof, Doisins Gedicht über Kupferstecherkunst, Geofroy's Hygiene.

Von italienischen Dichtern gehören noch hierher: Martelli, Alamanni, Menzini, Roberti, Bettinelli ꝛc.

Von den Britten: Roscommon, Davies, der mahlerische Philipps, Pope, Dyer, Young, Akenside (über die Einbildungskraft, schön übersetzt von Rode) Goldsmith, Ogilvie, Armstrong, Nugent, Grainger, Mason, Downmann, Hayley.

Von den Franzosen: Voltaire, Boileau, Dorat, Rozoi, Bernard, Watelet, Lemiere, Roßet, Rocher, Delille, Roman.

Unter uns ist die didactische Poesie mit glücklichem Erfolg bearbeitet worden. Vater derselben ist Opitz. Von den übrigen nennen wir: Scultetus, Hagedorn, die beiden Sucro, Cronegk, Gellert, Creutz, Siebeler, Haller, Wieland, Dusch, Uz, Gleim, Friedrich, Neubeck, Schiller, Göthe.

§. 216.

Die Didactische Poesie bequemt sich mitunter zur epistolischen Form, inwiefern das, was der Dichter vorträgt, aus einem äußern Verhältniß desselben zu andern Personen hervorgeht. Der Ton wird darum kunstloser, oft spielend, und die Uebergänge knüpfen sich leichter. Ein didactisches Gedicht wird aber dadurch noch nicht zur Epistel, daß es an eine oder mehrere Personen gerichtet ist, wie die Elegie nicht aufhört, Elegie zu seyn, wenn der Sänger seine Gefühle in den Schoos der Freundschaft ergießt. Darum ist auch Pope's Versuch über den Menschen keine Epistel, ob er gleich dem Lord Bolingbroke zugeschrieben ist.

§. 217.

Die persönlichen Beziehungen, welche der Epistel zum Grunde liegen, müssen ein rein menschliches Interesse gewähren, und wie sehr sich auch alles um die Individualität des Dichters drehen möge, so muß doch diese Individualität selbst wieder das tiefere Gemüth und die ganze edlere Natur des Dichters selbst ankündigen. Als Beispiel stehe hier eine kleine Epistel von Jacobi.

An Naiden.

1795.

Könnt ich singen, o Naide,
Wie ich einst am Arm der jungen Freude sang;
Dann, in meinem schönsten Liede,
Säng' ich jenen Sonnenuntergang
Auf den väterlichen Fluren,
Als ich dort mein Kinderparadies
Wieder sah, und dir die Spuren
Meiner Knabenspiele wies.
Einsam stand ich: auf verarmte Beete
Strahlet matt die Abendröthe;
Keiner späten Rose Duft
Hauchte Zephyr in die herbstlich kühle Luft.
Minder lieblich als im Maienglanze,
Nicht so lachend als im Erndtekranze,
Doch voll Anmuth, bot das spätre Jahr
Sein zum Wohlthun nur geschmücktes Füllhorn dar.

Sey willkommen, rief ich, wo der Apfel winket,
Purpurtrauben glühn, durchs Laub der Pfirsich blinket!
In der Höhe, tief im Thal, am Fluß
Hat Natur, auf allen Wegen,
Ihren Kindern deinen Segen
Hingestreut, daß unter fröhlichem Genuß
Sie erneuten ihren Friedenskuß.
Aber ach! die goldnen Früchte fallen;
Und Empörung schreit, und Lästerungen schallen
In die liebe Stimme der Natur;
Denn vor allen Völkern schwur
Laut ein Volk, dem auch sich Traubenhügel färben,
Dem der Oelbaum grünt, — die Erde zu verderben.
Und es zog mit wildem Hohn
Durch verbrannte Saaten schon;
Jauchzend wird's am deutschen Rhein
Baum und Rebe niederstürmen,
Erndten dort im obstbeladnen Hain,
Dann zerbrechen ihn, und sich zum Bollwerk thürmen.
Ach! wer hält den raschen Lauf
Des Verderbens, wer das Schwerdt des Würgers auf?
Welche Tage vor mir, bang und trübe!
Wie der fernste Blick im Dunkel sich verliert!
Ist es auch ein Gott der Liebe,
Der die Welt regiert?

Also klagt' ich, und in sanfterm Lichte
Trat der Mond einher, gelassen, still,
Mit des Freundes Angesichte,
Der uns trösten will.
Schwärzer ward der Ulme Schatten,
Heller neben ihm die Matten,
Ueberglänzet Bach und Teich;
Jedes Blättchen ruhte; — plötzlich im Gesträuch

Lispelts, und wo sich die Zweige regen,
Aus der Buchenlaube Dämmernacht
Schwebst du, o Naide, mir entgegen;
Froh in deinen Armen lacht
Unser Knäblein mit den frischen Wangen,
Das zum erstenmal den Silbermond entdeckt,
Und, das Lichtlein über ihm zu fangen,
Voll von kindischem Verlangen,
Hüpfet, und empor die kleinen Hände streckt!
O! bei deinem holden Neigen
Zu dem Knäblein hin, dem mütterlichen Schweigen,
Als die Unschuld so nach ihrem Himmel wieß,
Bei der Wonne, die mein Herz mich ahnden ließ,
Sah ich Engel niedersteigen;
Heilig war die Erde weit und breit,
Andacht überall, und Baum und Busch geweiht.

Sprich! von wannen diese Seligkeit,
Wenn wir Unschuld fest an unsern Busen drücken?
Und von wannen das Entzücken
Einer Mutter, die sich ihres Säuglings freut?
Süßer Glaube! kommen wird die Zeit,
Da sich jeder bange, trübe
Tag in reinen Glanz verliert,
Und Gewölke nicht den Gott der Liebe
Mehr umhüllen, der die Welt regiert!

§. 218.

Griechen und Römer wählten für das didactische Gedicht überhaupt und die Epistel den Hexameter, unter den Neuern folgten ihnen darin nur wenige. Viele bedienten sich des reimlosen Jam-

bus, andere des Alexandriners u. s. w. Der Stoff und dann die Kunstfertigkeit des Dichters selbst müssen hier entscheiden.

Den Griechen scheint die eigentliche Epistel unbekannt gewesen zu seyn.

Unter den Römern ist Horaz in dieser Gattung musterhaft. Ausonius steht weit unter ihm.

Von den Italienern gehören hierher: Algarotti, Frugoni und Colpani.

Von den Britten: Addison, Gay, Langhorne, Keate, Robert u. e. a.

Von den Franzosen, die in der Epistel sich durch Leichtigkeit, Anmuth, Witz und Geist auszeichnen: Boileau, Mad. Deshoulieres, J. B. Rousseau, Chapelle, Chaulieu, Hamilton, L. Racine, Desmahis, de la Touche, Bar, Voltaire, Gresset, Piron, Pezay, Cardinal Bernis, la Harpe, Barthe, Thomas, Selis und viele andere. Mehrere darunter haben Meisterstücke in dieser Gattung geliefert.

Von den Deutschen: Michaelis, Wieland, Uz, Jacobi, Gleim, Sangerhau-

sen, Gökingk, Ebert, Gotter, Pfeffel, Klamor Schmidt, Thümmel, Bürde.

§. 219.

Die Fabel ist scherzende Uebertragung menschlicher Gesinnungen u. Handlungsweisen auf willenlose Gegenstände mit ernster Bedeutung. Z. B.

Der Esel und der Hase.

Es wollten vor uralten Zeiten
Die Thiere mit den Vögeln streiten,
Sie musterten ihr Kriegesheer.
Ein alter und erfahrner Bär
Ward zu dem Feldzug General.
Als dieser in der Krieger Zahl
Den Hasen und den Esel sah,
Sprach er zum Löwen: diese da
Sind nichts als Schurken, auf mein Wort!
Man jage sie vom Heere fort.

Der Thiere weiser König sprach:
Mein lieber Feldherr nur gemach!
Uns kommen beide sehr gelegen,
Ob sie dir gleich die Gall erregen:
Wir brauchen zum Kurier den Hasen;
Der Esel soll zum Treffen blasen,
Den Feind mit seiner Stimm' erschrecken,
Und unsern Kriegern Muth erwecken.

Laßt den geringen auch nicht müßig,
Im Streit ist keiner überflüßig,
So schlecht er seyn mag von Natur,
Gebt ihm die rechte Stelle nur.

Burkard Wallis.

§. 220.

Die Anwendung ist der Fabel wesentlich, und eben darum gehört sie der didactischen Dichtart an. Ein Märchen aus der Thierwelt, ohne Bedeutung für das Menschenleben, kann durchaus nicht als Fabel gelten, und schon die Entstehung dieser Dichtart beweißt dies zur Genüge.

§. 221.

Die Fabel ist Sittenspiegel für den Menschen. Er erkennet sich selbst in der scherzhaften Belebung freiheitloser Wesen und Dinge. Diese müssen daher etwas dem Menschen analoges haben, denn sonst fällt die innere Nothwendigkeit weg, wodurch die Fabel sich zum Dichtwerk erhebt, und ihre Bedeutung erhält. Die Thierwelt eignet sich besonders für den Fabulisten, da sie sich schon durch den Instinct dem Menschen nähert, und sich in ihr auch menschliche Eigenschaften finden, wie Muth, Klugheit, Tücke u. s. w. Auch erhält der Fabulist hier den Vortheil, daß die Charactere

und Verhältnisse in der thierischen Welt meist schon bestimmt und bekannt sind, ohne daß er sie erst zu schildern nöthig hätte. Diese Welt gibt ihm lebhaftere, deutlicher abstechende Bilder, die weniger Verwirrung und Misdeutung zulassen.

§. 222.

Wenn der Dichter Thiere einführt, so muß er sie alssolche reden und handeln lassen, er darf sie nicht vermenschlichen, sondern nur der Sphäre des Menschen so nahe bringen, daß dieser sich in ihnen erkennen möge. Der größte Reitz der Fabel besteht in der treuen Einfalt und Analogie der Natur. Deswegen sind auch jene Fabeln zu tadeln, in welchen die handelnden Thiere selbst die Anwendung machen, und an die Stelle des Fabulisten treten. Dies ist der Fall in folgender Fabel:

Der Affe.

Ein Affe steckt einst einen Hain
Von Cedern Nachts in Brand,
Und freute sich dann ungemein,
Als ers so helle fand.
„Kommt, Brüder, seht, was ich vermag,
Ich, ich verwandle Nacht in Tag!“

Die Brüder kamen, groß und klein,
Bewunderten den Glanz,
Und alle fingen an zu schrei'n,
„Hoch lebe Bruder Hans!
Hans Affe ist des Nachruhms werth,
Er hat die Gegend aufgeklärt!“

Müchler.

§. 223.

Der Fabulist darf aber auch seine Gegenstände außer dem Thierreiche wählen, und die Pflanzenwelt und auch das Leblose werden sich von ihm benützen lassen, wo sie als Bild eines menschlichen dienen können.

Die beiden Kornähren.

Ein Windhalm stieg empor, von keiner Last gedrückt,
Der sprach zu einem Halm mit einer vollen Aehre:
Wie kömmt es, daß dein Haupt so nach dem Boden nickt?
Mein Freund, versetzte der dem Brüderchen zur Lehre:
Ich stände freilich nicht so tief herabgebückt,
Wenn ich so leer wie du in meiner Stirne wäre:

Jost steigt am Hof empor, und ist doch ungeschickt,
Der weise Lycidas lebt ohne Rang und Ehre.

Kästner.

§. 224.

Die Fabel wird um so interessanter seyn, je fruchtbarer der Begriff ist, den sie andeutet. Ihre Form ist episch oder dramatisch, ihr Ton bald ernst, bald scherzend, bald satyrisch. Einfalt, Leichtigkeit und Kürze machen ihre Vorzüge in der Ausführung.

§. 225.

Die Bedeutung der Fabel darf nie dunkel seyn oder tiefverhüllt: der Sinn muß dem Leser ungesucht sich darbieten. Eben so wenig verträgt sie ein reiches Detail der Erzählung, wodurch das Interesse auf die Handlung als solche geleitet würde. Die erdichtete Situation darf nicht nach eigenthümlicher Bedeutung streben, sie muß blos als Bild gelten wollen. Lafontaine und Pfeffel verstoßen häufig gegen diese Regel.

§. 226.

Die epigrammatische Wendung hebt das Wesen der Fabel auf, welche dadurch entweder zu einem wirklichen Sinngedichte wird, oder zu einem scherzhaften Einfalle, z. B.

Circe.

Nach des Ulysses Koch und Räthen
Berührte Circens Wunderstab
Zuletzt auch seinen Hofpoeten,
Dem er die freie Tafel gab.
O Schwätzer, wie wird dirs ergehen! —
Werd' eine Gans, rief sie! doch er
Blieb unverwandelt vor ihr stehen,
Und sagte seine Verse her.

§. 227.

Die Fabel ist wohl zu unterscheiden von dem Beispiele, von der Parabel und von der Mythe. Das Beispiel ist erläuternd, es macht das Allgemeine anschaulicher im Besondern. Die Parabel ist Dichtung, aber ohne es seyn zu wollen, sie führt den Menschen zu seinem eigenen Geschlechte, und zeigt ihm, was weise ist und thörigt in den Bemühungen und Bestrebungen desselben.

Die mythische Dichtung ist symbolisch oder allegorisch, und deutet dem Menschen die Sprache der Natur. Sie ist nicht Spiegel, wie die Fabel, sondern Aufschluß eines verborgenen. Von beiden mögen hier ein paar Beispiele stehen.

Parabel.

Auf jenem engen, unebnen Wege, der zur Pforte des Lebens führt, wandern die Pilger wunderbar daher.

Einige, in weisen, saubern Kleidern, messen und zählen die Schritte; plötzlich befällt sie ein Schwindel; sie stoßen ans kleinste Steinchen, fallen und beflecken ihr hellglänzendes Kleid.

Andre werden wie von Geisseln getrieben; sie setzen über Felsen und Klüfte, und haben nicht Zeit zu schwindeln. Sie kümmeren sich nicht um ihr Kleid, und unbefleckt fliegen sie ihren Weg dahin.

Einige, von scharfem Gesicht, sehen vorwärts, sehen umher, sehen zurück, verweilen und kommen nicht weiter; indeß andre sogar zurückgehen und etwas anders im Sinne zu haben scheinen, und kommen doch vorwärts.

Diese laufen, eilen, schwitzen, keuchen und fallen ohnmächtig nieder; jene scheinen müßig und ruhig, und kommen fort.

Einige fasten und martern sich ab, daß, wenn sie jetzt frisch daran wollen, ihnen Kräfte fehlen. Andre genießen die Gaben der Natur, und streben hinauf zum Himmel.

Kurz — menschliche Vorschriften und Regeln helfen bei dieser Wanderschaft wenig; auf die höchste Güte des Schöpfers und auf die lauterste Einfalt des Geschöpfs kommt alles an.

Joh. Valent. Andreä.

Die Lilie und die Rose.

Sagt mir, ihr holden Töchter der rauhen, schwarzen Erde, wer gab euch eure schöne Gestalt? denn warlich von niedlichen Fingern seyd ihr gebildet. Welche kleine Geister stiegen aus euren Kelchen empor? und welch Vergnügen fühltet ihr, da sich Göttinnen auf euren Blättern wiegten? Sagt mir, friedliche Blumen, wie theilten sie sich in ihr erfreuend Geschäft? und winkten sich zu, wenn sie ihr feines Gewebe so vielfach spannen, so vielfach zierten und stickten. —

Aber ihr schweigt, holdselige Kinder, und genießt eures Daseyns. Wohlan! mir soll die lehrende Fabel erzählen, was euer Mund mir verschweigt.

Als einst, ein nackter Fels, die Erde dastand: siehe, da trug eine freundliche Schaar von Nymphen den jungfräulichen Boden hinan, und gefällige Genien waren bereit, den nackten Fels zu beblumen. Vielfach theilten sie sich in ihr Geschäft. Schon unter Schnee und im kalten kleinen Grase fing die bescheidne Demuth an, und webte das sich verbergende Veilchen. Die Hoffnung trat hinter ihr her, und füllte mit kühlenden Düften die kleinen Kelche der erquickenden Hyacinthe. Jetzt kam, da es jenen sowohl gelang, ein stolzer, prangender Chor vielfarbiger Schönen. Die Tulpe erhob ihr Haupt: die Narzisse blickte umher mit ihrem schmachtenden Auge.

Viele andre Göttinnen und Nymphen beschäftigten sich auf mancherlei Art, und schmückten die Erde, frohlockend über ihr schönes Gebilde.

Und siehe, als ein großer Theil von ihren Werken mit seinem Ruhm und ihrer Freude daran verblüht war, sprach Venus zu ihren Grazien also: Was säumt ihr, Schwestern der Anmuth? Auf! und webet von euren Reitzen auch eine sterbliche, sichtbare Blüthe. Sie gingen zur Erde hinab, und Aglaja, die Grazie der Unschuld, bildete die Lilie: Thalia und Euphrosyne webten mit schwesterlicher Hand die Blume der Freude und Liebe, die jungfräuliche Rose.

Manche Blumen des Feldes und Gartens neideten einander; die Lilie und Rose neideten keine, und wurden von allen beneidet. Schwesterlich blühen sie zusammen auf einem Gefilde der Hora, und zieren einander: denn schwesterliche Grazien haben ungetrennt sie gewebet.

Auch auf euren Wangen, o Mädchen, blühen Lilien und Rosen; mögen auch ihre Huldinnen, die Unschuld, Freude und Liebe, vereint und unzertrennlich auf ihnen wohnen.

Herder.

§. 228.

Die eigentliche Fabel fällt bei jedem Volke in den Zustand seiner ersten Kultur. Sie ist Sittenbuch und Klugheitslehre für den noch kindlichen Menschen, und bleibt es oft, wie im Orient, durch Jahrhunderte.

Von arabischen Fabeldichtern ist Lockmann, von den indischen Pilpai, von den

persischen Sadi, mit seinem Rosengarten und Baumgarten unter uns bekannt.

Aus dem Orient kam diese Dichtart nach Griechenland, wo der Phrygier Aesop sie ausbildete.

Aphthonius ist bloßer Nachahmer. Gabrias oder der Diakon Ignatius, welcher seinen Namen usurpirte, steht noch tiefer.

Der heil. Cyrillus hat eine Reihe von Parabeln hinterlassen.

Von den römischen Fabulisten ist besonders Phädrus zu beachten. Wenn auch großentheils Nachahmer, hat er doch das Wesen und den Ton der Fabel glücklich aufgefaßt, und manche eigne Erfindung. Fl. Avianus ist unbedeutend.

Unter den neuern lateinischen Fabeldichtern sind Philelphi, Bevilacqua (unter dem Namen Abstemius) Gabr. Faerno und Desbillon zu bemerken.

Von den Italienern sind Verdizotti und Roberti bloße Nachahmer. Hoch über allen seinen Landsleuten steht Casti, nur daß ihm Zucht und Ehrbarkeit nicht immer heilig waren.

Unter den Britten hat Gay der Fabel zuerst die Geschwätzigkeit gegeben, welche ihr so

wenig ziemt. R. Lestrang ist nicht ohne Verdienst. Denis erscheint als Nachahmer der Franzosen, und Wilkie, Langhorne, Russel, so wie die übrigen englischen Dichter in dieser Gattung miskennen durchaus das Wesen der Fabel.

Die Franzosen besitzen einen Reichthum alter Fabeln von dem zwölften Jahrhundert an, welche Barbazan gesammelt hat. Auch die 1779 erschienenen fabliaux et contes enthalten manche schätzbare Stücke. Lafontaine hat die Fabel nur zu sehr nationalisirt, und das Interesse immer an die Erzählung geheftet. Lamotte gibt kaltes Räsonnement. Richer, Peselier, Aubert, Dorat, Peras, Barbe, Imbert, Piron, und verschiedene Neuer sind zum Theil nicht ohne poetisches Verdienst, aber immer weit von der Simplicität des Apologs entfernt.

Sauvigny's und St. Lambert's orientalische Fabeln verdienen Auszeichnung.

Die deutsche Fabel beginnt schon mit den Minnesingern, sie ziehen an durch den naiven, treuherzigen Ton, und die Einfalt der Darstellung. Scherz und Bodmer haben deren mehrere bekannt gemacht. Dasselbe gilt von Boner, den Oberlin herausgab. In dem Renner des Hugo von Trymberg kommen einige Fabeln oder Mähren vor, die eine satyrische Tendenz haben.

Burkard von Wallis benutzt oft fremde Erfindungen, immer aber ist er natürlich, kräftig, deutsch. Unter den neuern deutschen Fabulisten zeichnen wir billig aus: Hagedorn, Gellert, Michaelis, Willamov, Lichtwehr, Gleim, Lessing, Meißner, Pfeffel und Haller. Die meisten scheinen schon vergessen zu seyn.

§. 229.

Der Didactik gehört auch die Satyre an, wenn man sie als besondre Dichtart betrachtet, denn ihre Grundlage sind Gesinnungen und Urtheile, welche aber nicht der Verstand, sondern das Gefühl ausspricht. Der Satyriker ergreift scherzend das Ungereimte und Lächerliche oder strafend die Verkehrtheit in der Menschen Thun und Sitten, aber er will nicht belehren, sondern belustigen, oder auch das Gemüth ernster bewegen, wo er das Leben im Gegensatze mit der Idee darstellt.

§. 230.

Die Satyre ist allgemein oder persönlich. Wenn die letzte als Poesie gelten will, so muß sie sich zum Characterbilde erheben, oder die dramatische Form annehmen.

§. 231.

Der Satyriker ist auf das Gebiet der menschlichen Freiheit beschränkt, und muß sich hüten, seine Geißel gegen körperliche Gebrechen zu schwingen. Auch gibt es Gegenstände, welche durchaus kein Ausmahlen gestatten, sondern bloß angedeutet werden können, wenn das Bild nicht Ekel erregen soll, wie Swifts Gemählde einer Buhlschwester, in dessen Verdeutschung Alxinger die Farben noch kräftiger auftrug.

§. 232.

Der Satyriker wird um so tiefer auf seine Mitwelt wirken, je mehr er in das Leben der Zeit eindringt, aber alsdenn auch um so früher veralten. Züchtigt er aber solche Thorheiten und Verkehrtheiten, die ihren Keim in den Neigungen des Menschen haben, und zu allen Zeiten, nur unter andern Formen wiederkehren, dann werden seine Werke ein bleibendes Interesse haben, und sich immer selbst erklären.

§. 233.

Wählt der Satyriker die epische oder dramatische Form, und läßt er das Interesse der Form vorherrschen, denn gehört sein Gedicht nicht mehr der didactischen Satyre, sondern dem Epos oder

Dramen an, wie Buttlers Hudibras, die Comödien des Aristophanes und viele andre.

§. 234.

Die Parodie und das Travestiren gehören eigentlich auch der Satyre an. Jene macht den Dichter in seinem Kunstwerke lächerlich, indem sie seiner Begeisterung ein gemeines Bild unterschiebt; die Travestirung läßt den Gegenstand stehen, gibt ihn aber durch muthwillige Behandlung dem Gelächter preis.

§. 235.

Keine Dichtart kann des Metrums entbehren, am wenigsten die Satyre, welche ohnehin der Prose so nahe steht, obgleich einige der vorzüglichsten Satyriker unter den alten und modernen sich der Prose bedienten. Lucian nähert sich inzwischen durch den Dialog der Poesie auch in der Form wieder.

Die Griechen mußten, da ihre Satyre mehr den lyrischen Character trug, auch ein lyrisches Metrum wählen. Die Römer schufen die didactische Satyre, und dafür schien ihnen der Hexameter angemessener. Die Neuern brauchen häufig den gereimten Alexandriner, den reimlosen fünffüßigen Jambus, oder auch den gereimten vierfüßigen

Jambus, mit Trochäen und Dactylen gemischt. Für den burlesken Ton, welcher der lachenden Satyre so gut läßt, eignet sich dieser letzte Vers besonders. Göthe hat sich desselben häufig bedient.

Als Beispiel geben wir hier eine kleine Personalsatyre von dem eben genannten Dichter.

Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes, von Dr. C. Fr. Bahrdt.

Die Frau Professorin tritt auf im Putz, den Mantel umwerfend. Bahrdt sitzt am Pult ganz angezogen und schreibt.

Frau Bahrdt.

So komm denn, Kind, die Gesellschaft im Garten
Wird gewiß auf uns mit dem Caffee warten.

Bahrdt.

Da kam mir ein Einfall von ungefähr,
sein geschrieben Blatt ansehend.
So redt' ich, wenn ich Christus wär'.

Frau Bahrdt.

Was kommt ein Getrappel die Trepp' herauf?

Bahrdt.

's ist ärger als ein Studentenhauf.
Das ist ein Besuch auf allen Vieren.

Frau Bahrt.

Gott behüt! 's ist der Tritt von Thieren.

Die vier Evangelisten mit ihrem Gefolg treten herein. Die Frau Doctorin thut einen Schrey. Matthäus mit dem Engel. Marcus begleitet vom Löwen; Lucas vom Ochsen. Johannes, über ihm der Adler.

Matthäus.

Wir hören, du bist ein Biedermann,
Und nimmst dich unsers Herren an:
Uns wird die Christenheit zu enge,
Wir sind jetzt überall im Gedränge.

Bahrdt.

Willkomm'n, ihr Herrn! Doch thut mir's leid,
Ihr kommt zur ungelegnen Zeit,
Muß eben in Gesellschaft 'nein.

Johannes.

Das werden Kinder Gottes seyn:
Wir wollen uns mit dir ergetzen.

Bahrdt.

Die Leute würden sich entsetzen:
Sie sind nicht gewohnt solche Bärte breit,
Und Röcke so lang und Falten so weit;
Und eure Bestien, muß ich sagen,
Würde jeder andre zur Thür 'naus jagen.

Matthäus.

Das galt doch alles auf der Welt,
Seitdem uns unser Herr bestellt.

Bahrdt.

Das kann nun weiter nichts bedeuten:
G'nug, so nehm' ich euch nicht zu Leuten.

Marcus.

Und wie und was verlangst denn du?

Bahrdt.

Daß ich's euch kürzlich sagen thu':
Es ist mit eurer Schriften Art,
Mit euren Falten und eurem Bart,
Wie mit den alten Thalern schwer,
Das Silber fein geprobet sehr,
Und gelten dennoch jetzt nicht mehr:
Ein kluger Fürst der münzt sie ein,
Und thut ein tüchtig's Kupfer drein!
Da mag's denn wieder fort cursiren!
So müßt ihr auch, wollt ihr ruliren,
Und in Gesellschaft euch produciren,
So müßt ihr werden wie unser einer,
Geputzt, gestutzt, glatt, — 's gilt sonst keiner,
Im seidnen Mantel und Kräglein flink,
Das ist doch gar ein ander Ding!

Lucas der Mahler.

Möcht' mich in dem Costume sehn!

Bahrdt.

Da braucht ihr gar nicht weit zu gehn,
Hab' just noch einen ganzen Ornat.

Der Engel Matthäi.

Das wär' mir ein Evangelisten-Staat!
Kommt —

Matthäus.

Johannes ist schon weggeschlichen
Und Bruder Marcus mit entwichen.

Des Lucas Ochs
kommt Bahrdten zu nah, er tritt nach ihm.

Bahrdt.

Schafft ab zuerst das garst'ge Thier;

Lucas.

Mögen gar nichts weiter verkehren mit dir.

Die Evangelisten mit ihrem Gefolg ab.

Frau Bahrdt.

Die Kerls nehmen keine Lebensart an.

Bahrdt.

Komm, 's sollen ihre Schriften dran!

§. 236.

Die Satyre fängt an mit dem Griechen Archilochos, von welchen uns nur noch Fragmente übrig sind. Lucian und Julianus der Kaiser stehen als unübertroffene Meister da..

Unter den Römern sind Varro und Ennius bloß für die Historie der Poesie merkwürdig.

Lucilius ist persönlich, aber er hat schon den naiven, scherzenden Ton, welcher dieser Dichtart der angemessenste seyn mag. Die Sermonen des Horaz sind ihres Namens werth. Persius ist düster und dunkel durch Zeitbeziehungen, Juvenal immer ernst und heftig. Claudian hat die Satyre poetischer gemacht, indem er sie dem Epos näherte. Petron und Apulejus gehören eigentlich ganz der epischen Gattungen an.

Unter den Italienern sind die bedeutendsten: Ariosto, Alamanni, Peter von Arezzo, Salvator Rasa der Mahler, (auch seine Dichtungen haben den düstern Ton seiner Landschaften) Menzini, Caporali, Parini, Carlo Gozzi, Durante, ꝛc.

Unter den Spaniern: Gongora, Quevedo, die beiden Argensola, Castillejo.

Unter den Britten: J. Donne, Graf von Dorset, Graf von Rochester, Dryden, Walsh, Pope, Young, Churchill, Mallet, Samuel Johnson, Lloyd, vor allen aber Swift.

Unter den Franzosen: Regnier, naiv und derb, Boileau, Meister der eleganten Satyre, Voltaire, Palissot de Montenoy, Chenier, ꝛc.

Auf den deutschen Boden hat die Satyre nie recht wurzeln wollen. Ulrich von Hutten ist voll verzehrenden Feuers, ächt deutsch, wie kein andrer, nur gebricht es ihm an Poesie. Rachel ist platt und gemein, Caniz zu Geist-arm, Haller kräftig aber oft unpoetisch, Michaelis gedieh nicht zur Reife. Rabener und Liscov verdienen immer mit Ehre genannt zu werden, aber die Gegenstände ihres Spottes sind zu unbedeutend. Stolberg ist mehr Didactiker als Satyriker. Falk hat die prophetischen Verheissungen Wielands unerfüllt gelassen. Göthe und Merk gehen den übrigen voran.

§. 237.

Die bisher abgehandelten Dichtarten sind rein subjectiv. Es ist immer die Individualität des Dichters, welche sich mehr oder weniger darin ausspricht. Wo er objectiv bildet, da bietet sich ihm das Leben der Menschen als Gegenstand. Sitten und Handlungen machen den Stoff. Stellt er die Natur dar, im Gegensatze mit der Kunst, so entsteht die Idylle.

§. 238.

Die Idylle zeigt das Naive im Leben. Man hat mit Unrecht diese Dichtart unter die vermischten gerechnet, sie gehört ganz der pragmatischen

Gattung an. Beschränkt sich der Bukoliker auf den Ausdruck von Gefühlen, so wird er Lyriker, wenn gleich diese Gefühle einem Hirten oder einer Hirtin in den Mund gelegt sind. Auch können die arkadischen Dichtungen nicht als Idyllen gelten, in welchen das wirkliche Leben einer der einfältigen Natur entfremdeten Zeit unter der Form eines poetischen Hirten Lebens erscheint. Ueberhaupt kann die Idylle weder zum Roman noch zum Drama werden, weder zum Sonett und Canzone noch zur Ballade. Das Naturleben, zu welchem der Dichter aus dem Kunstleben flüchtet, und welches er idealisch ausbildet, ist ein Zustand der Ruhe und des Friedens; kein dunkles Schicksal führt hier große Ereignisse herbei, keine wilden Leidenschaften verwirren den stillen, einfachen Gang des Daseyns, der Mensch hat noch keine schwere Schuld zu büßen, denn er ist noch nicht abgefallen von der Natur, und die Götter selbst gesellen sich noch freundlich zu ihm. Alle tragischen und komischen Motive fehlen. Auch darf der Dichter nicht selbst zum Hirten werden, wie so oft in den Sonetten und Canzonen der Spanier, Portugiesen und Italiener. Alle diese Gesänge so wie die Schäferromane und Schäferdramen sind Schäfermaskeraden, gut genug zur Belustigung eines leeren Abends, wobei man sich mit dem Zuschnitt der Draperie begnügt, und die feinen Stoffe und die Tanzmeister-Grazie nicht nur übersieht,

sondern fordert als ein Stück des Decorums. Es hat der Kunstlehre von jeher nichts mehr geschadet als die Verwirrung der Begriffe, meist eine Folge der Verlegenheit, worin man sich mit der Classification einzelner Producte befand, die man nicht gern als verunglückt erklären wollte, weil sie Spuren einer genialen Hand verriethen.

§. 239.

Die Idylle ist Darstellung des Naturlebens als Gegensatz mit Verfeinerung. Dieses Naturleben steht aber zwischen zwei Extremen: zwischen Kunst und Rohheit. Beide Klippen hat der Bukoliker sorgsam zu vermeiden. In der Hirtenwelt kann er seine Idee am leichtesten realisiren: die Jagd und der Fischfang sind mit zu viel Müh und Noth umfangen, als daß ihnen eine poetische Seite abzugewinnen wäre, aber bei einem Hirtenvolke, unter einem milden Himmel, auf einem Boden, der wenig Anbau fordert, und die kleinen Bedürfnissen genügsamer Menschen vollkommen befriedigt, hier finden sich alle Bedingungen, welche dem Idyllendichter die vollkommene Lösung seiner Aufgabe möglich machen: Gefühle, durch die Natur selbst veredelt, Einfalt der Sitten, frommes Vertrauen, Liebe und Unschuld und was wir sonst als das Eigenthümliche einer goldener Zeit ansehen.

§. 240.

Der Character der Idylle ist Heiterkeit und Anmuth; sie verschmäht das Rührende nicht, aber nie erhebt es sich in ihr bis zum Pathos. Die Situationen sind einfach, ohne dramatisches Interesse, aber anziehend durch das lautere Gemüth, welches in ihnen sich spiegelt. Ein Wettgesang, ein zärtliches Gespräch, ein harmloser Scherz, Ausdrücke wohlwollender Neigungen machen den Inhalt aus, und bestimmen das Colorit.

§. 241.

In der Idylle ist es, wo die mahlerische Poesie ihre eigenthümliche Stelle findet, als welche für sich allein nicht bestehen mag. Hier ist die Scene nichts weniger als zufällig und bedeutungslos, denn der Mensch ist hier eins mit der Natur, und der kindliche Sinn, womit er an ihr hängt, die Empfänglichkeit für ihre Sprache machen einen Theil von dem Reitz der Idylle aus. Geßner und Müller haben dies treflich verstanden.

§. 242.

Auch die mythischen Dichtungen geben dem Bukoliker oft fruchtbaren Stoff. Das Volk der Satyrn und Faunen, die Naiaden und Dryaden, überhaupt der größere Theil der alten Götterwelt

gehört wesentlich in jene goldne Zeit, in welche der Dichter gewöhnlich die Scene der Idylle verlegt. Wie da der Mensch noch eins ist mit der Natur, so sind die Götter noch freundliche Genossen der Menschen. Auch das Wunderbare, wie z. B. die Verwandlung, ist hier oft von treflicher Wirkung.

§. 243.

Die alte und die moderne Idylle sind nicht wesentlich verschieden, das Naive ist die Basis von beiden. Aber der Mensch, wenn er auch der Natur noch so treu bleibt, nimmt immer etwas von der Farbe der Zeit an, mit der Gestalt des Lebens ändern sich seine Begriffe und Verhältnisse, darum ist unser Naturleben, wo es sich noch findet, ein ganz anderes, als das Naturleben der Alten, so wie auch unsre Verfeinerung eine andre ist. Wenn daher der idyllische Dichter seine Scene in unsre Zeit verlegt, so wird er zwar immer noch das Naive darstellen, nur kann dieses Naive nicht das der theokritischen Zeiten oder des patriarchalischen Zeitalters seyn. Hieraus ergibt sich, inwiefern unser Haus- und Landleben Gegenstand der Idylle seyn könne.

§. 244.

Das komische ist der Idylle nicht fremd, denn das Naive nimmt gern seine Farbe an, aber die

Satyre bleibt billig von diesem Gebiete ausgestoßen. Die Stadteklogen einiger englischer Dichter haben so wenig mit dem bukolischen Gedichte gemein, als Fontenelle's Schäfer mit den Hirten Theokrits oder Gesners.

Als Beispiel mag die meisterhafte Voßische Nachbildung einer Ovidischen Idylle dienen.

Philemon und Baucis.

Wanderer, fern wohl kamst du in Phrygien, daß du des Tempels
Ruhm noch nimmer gehört, und die heilige Wundergeschichte.
Setze dich hier: denn du scheinst, kraftlos von der Hitze des Weges,
Nicht viel weiter zu können, bevor einbreche der Abend:
Hier auf schwellendes Moos, und begnüge dich, daß dir ein Kuhhirt
Von einfältigem Sinn es verkündige. Jeglichen Neumond
Opfert der Priester im Hain, und erzählt dem Volke das Wunder.
Dieser See, wie er sagt, war einst die fruchtbarste Gegend
Phrygiens, reich an Heerden, und reich an mancherlei Feldfrucht,
Reich an Oel und Wein und Honige; jetzt, wie du schauest,

Treibt nur Kibitz und Taucher sein Werk, und der fischende Reiger,
Auf weitsumpfiger Flut, und der einsame Nachen des Anglers.
Woher, fragt dein Gesicht, die Verwandelung? Höre die Antwort.
Jupiter wandelte hier und Merkur in sterblicher Bildung,
Daß sie den Uebermuth und die Frömmigkeit jenes Geschlechtes
Prüfeten: denn nicht Opfer, nur Handlungen ehren die Gottheit.
Müden Fremdlingen gleich, begrüßten sie jeglichen Landhof,
Der die gesegnete Flur durchschimmerte, flehend um Brosam,
Oder um kühlende Milch, und ein Obdach gegen den Nachtsturm:
Aber bei allen umsonst. Hier hemmeten Schlösser und Riegel,
Dort ein geitziger Vogt; dort schmähte der Wirth aus dem Fenster,
Oder die Magd, und drohte den Hund von der Kette zu lösen.
Schon am Ende der Flur, im Beginn aufstarrender Hügel,
Sahn sie ein niedriges Häuschen, gedeckt mit Halmen und Schilfrohr;
Vorn von Bäumen umgrünt: wo der Greis Philemon und Baucis
Wohnte, sein redliches Weib, gleichalterig, gleicher Gesinnung.
Hier durchlebeten beide die blühenden Tage der Jugend,

Hier auch naheten beide dem sanft auflösenden Alter,
Weder mit Wunsch des Todes noch Furcht, nein ruhig erwartend
Ihr vollendendes Ziel: mit wenigem lebten sie sparsam,
Fleißig und immer vergnügt, in unverleugneter Armuth.
Kinder fehlten allein den glücklichen; aber sie trugen
Demuthsvoll, was der Rath allgütiger Götter verhänget.
Fragen durft' auch keiner nach Herrschaft oder Gesinde;
Zwei war das sämtliche Haus; und statt des Befehls und Gehorsams,
Galt nur liebender Wunsch, und nicht theillose Vollendung.
Als der Donnerer nun die winzige Hütte betrachtet,
Und sich gefreut, wie vom Anger die wiederkäuende Kuh ihn
Anschnob, ruhig gestreckt, und ein Zickelchen oben vom Felsen
Ihn neugierig erforscht', als fodert' es laubiges Reisig;
Jetzo trat er gebückt mit dem Sohn in das niedrige Pförtlein.
Freundlich erhob sich der Greis, und warf das Geflecht aus den Händen,
Welches der Bienenjugend er wölbete, und sie begrüßend
Bot er dem älteren Gaste den eigenen Sessel zum Ausruhn;
Während die Frau, mit der Spindel beschäftiget, gerne dem jüngern
Auswich, und ihr Stühlchen mit grobem Geweb' ihm bedeckte.

Sie nun trat an den Heerd, und die glimmende Asche zerwühlend,
Weckte sie gestriges Feuer, und legt' um den rauchenden Löschbrand
Säuberlich trockenes Laub, und harzigen Kien und gedörrte
Tannenrind', und blies es mit keichendem Athem in Flammen;
Stieg dann die Leiter empor, und nahm des gesammelten Reisigs,
Knickt' es entzwei, und umhäufte das Kesselchen über dem Dreifuß,
Samt dem irdenen Topfe, der hohl auf Ziegel gestellt war:
Reinlich beid', und gefüllt mit dem sprudelnden Borne des Felsens.
Aemsig rupfte sie jetzo des Kohls braungrünliche Blätter,
Kraus und zart, die der Mann im triebsamen Garten gesammelt,
Spülte sie aber und aber, und schüttete dann in den Kessel.
Jener indeß hob schwer den geräucherten Rücken des Schweines
Mit zweizackiger Gaffel herab von der russigen Latte;
Und nachdem er sein Messer auf sandiger Schwelle gewetzet,
Schnitt er mit ärmlicher Mild' ein Stück vom langegeschonten
Schulterspeck auswählend, und warfs in den brodelnden Kessel.
Bei dem Geschäfte verkürzten der freundliche Wirth und die Wirthin

Jenen die Zeit mit Gespräch und Erzählungen traulichen Inhalts,
Ohn' erst Wer? und Woher? die ermüdeten Gäste zu fragen:
Von des geerbeten Grundes Ertrag', und den üppigen Nachbarn;
Auch von der einzigen Kuh und den Zickelchen; auch wie der Maulwurf
Heuer im Garten gehaust, und die Raup' und der schädliche Erdfloh;
Dann wie die stechende Sonn' und die streifigen Wolken am Himmel
Sicherlich Regen und Sturm andeuteten, nach der Erfahrung.
Hört ihr den Laubfrosch quacken, ihr Fremdlinge? sagete Baucis:
Seid ihr klug, so verweilt, wie ernst auch euer Geschäft ist,
Hier im Trocknen die Nacht, und nehmet vorlieb, was ihr findet!
Neben dem Heerd' auch hing mit dem Oehr' am hölzernen Nagel
Eine buchene Wanne, so blank von der Alten gescheuert,
Wie die Geräthe der Milch; denn Relnlichkeit lag ihr am Herzen.
Diese trägt sie nunmehr vor die Fremdlinge, gießet des Topfes
Siedendes Wasser hinein, auf Ehrenpreiß und Kamillen,
Mengt dann Kühlung der Quelle zum dampfenden, oft mit dem Finger
Prüfend das laue Gemisch; und die seligen Geber des Guten

Senken die Füß' entsohlt in des lieblichen Bades Erfrischung.
Drinnen im Kämmerlein hatte der Greis zum Lager des Mittags
Weich ein Polster gestopft mit fedrichten Kolben des Teichschilfs,
Ueber dem weidnen Gestell, das er selbst im Winter geflochten.
Dieses umhüllen sie nun mit Teppichen, die sie gewöhnlich
Nur zum festlichen Mahl ausbreiteten; aber auch diese
Waren schlecht und veraltet, der weidenen Flechte nicht unwerth.
Hierauf ruhn die Götter, Philemons Bitte gewährend.
Zitternd trägt nun Baucis den Ahorntisch aus dem Winkel;
Aber der Tisch, wie sehr sie ihn stellt' auf dem höckrichten Estrich,
Wackelte; unter dem Fuß, der zu kurz war, steckt sie ein Scherblein.
Jetzo schmückt sie die Tafel mit duftenden Blumen und Kräutern
Im vielfarbigen Korb, mit Herbstnarcissen und Krokus,
Aster und Nelk' und Viol', auch Majoran und Lavendel;
Setzt dann Oliven darauf, und eingemachte Kornellen,
Rettige, und den Salat von Endivien, Reitze des Hungers,
Weichen Käs' und Eier, in glühender Asche gewendet:

Alles auf irdnem Geschirr; und ein zierliches Körbchen voll Brotes,
Locker und frisch. Auch bringet der Greis den künstlich geformten
Alten Familienkrug, mit jährigem Moste gefüllet;
Und drei buchene Becher, zu festlichem Schmaus in der Kiste
Aufbewahrt, (denn er selbst und Baucis tranken gemeinsam,)
Bunt geschnitzt, und die Höhlung mit gelbem Wachse gefirnißt.

Aber die ämsige Baucis entfernte sich oft aus der Kammer,
Und besorgte den Heerd hausmütterlich, schürend das Feuer,
Oder den Kohl aufregend, daß nicht anbrennte die Speise,
Auch zur Würz' einmischend Kastanien. Als sie anjetzo
Blasend aus heißer Kell' ihn kostete, fand sie ihn völlig
Gar, und hob ihn vom Feuer, und trug in dampfender Schüssel
Ihn zu den Gästen hinein, und nöthigte. Fröhliches Muthes
Langten die Himmlischen zu, und rühmten das köstliche Gastmahl.

Als nun jene das Herz mit kräftiger Speise gesättigt,
Bringt die geschäftige Baucis den wohlgeordneten Nachtisch.
Lieblich prangt in Körben die Haselnuß und die Wallnuß,

Lieblich der Mandelkern, auch die süße Feig' und Granate,
Purpurtrauben zu goldnen gesellt, auf geringeltem Weinlaub,
Eine Melon', und Pflaumen, mit zarter Bläue beduftet,
Birnen, saftig und gelb, und rothgesprenkelte Aepfel.
Mitten steht ein Teller mit würzigem Scheibenhonig,
Der aus weißem Gewirk hervorquillt. Aber vor allem
Dienet das Mahl zu erfreuen des oft anmahnenden Paares
Heiteres Aug' und Herz, nicht karg mittheilend, noch ungern.
Jetzo bemerket der Greis, daß, wie oft er den Fremdlingen einschenkt,
Doch nicht schwindet der Wein, und der Krug sich immer von neuem
Selbst anfüllt; auch dünkt ihn, der Wein sei besser, denn anfangs.
Staunend sagt er das Wunder der neben ihm sitzenden Gattin
Leis' ins Ohr; auch bemerkte sie selbst; mit erschrokkenem Antlitz
Heben sie bleich und zitternd die Händ', und flehn zu den Gästen:
Seid uns gnädig, ihr Götter! verzeiht der armen Bewirthung!
Flehns, und springen empor, die einzige Gans, die das Häuschen
Nächtlich vor Dieben bewacht, den himmlischen Gästen zu opfern.
Aber es flattert die schreiende Gans mit erhobenem Fittig

Weit von den Alten voraus, die schwer arbeitend und langsam
Wanken, die Arme gestreckt; und scheu in die Winkel entflieht sie.
Endlich ereilt sie den Sitz der Unsterblichen; jene verbieten
Ihren Tod; und der Vater beginnt mit freundlicher Hoheit:
  Wir sind Götter, und kommen, Gericht zu halten des Todes
Ueber die schwelgende Rotte der Freveler. Aber damit nicht
Ihr unschuldige sterbt mit den schuldigen; rettet euch eilend
Dort auf das hohe Gebirg', und entflieht aus dem Thal des Verderbens!
  Rufts, und geht mit dem Sohne voran; ihm folgen die Alten,
Zitternd das Knie', auf Stäbe gestützt den wankenden Fußtritt.
So die Hügel hinan, und des Bergs pfadlose Verwildrung,
Klimmen sie bang' aufseufzend. Doch jetzt nicht weiter vom Gipfel
Mehr entfernt, als flieget der Pfeil von des Jünglinges Bogen,
Hören sie Sturm und Geheul und den Hall dumpfkrachender Donner
Unten im Thal, und ein Brausen, wie hoch aufbrandender Wasser.
Angstvoll wenden die Alten den Blick, und schaun voll Entsetzens
Ringsum Flur und Häuser versenkt in die steigende Sündfluth,

Die am Gebirg' aufschäumt', und dort mit zerfallenden Trümmern
Strudelte, dort wehklagendes Vieh, dort Menschen umhertrug,
Mütter und Greis' und Mädchen, um Bäume geschmiegt, in Verzweiflung.
Ihre Hütte nur steht auf grün hinschlängelndem Vorland',
Einsam, von Wogen umrauscht, mit friedlich dampfendem Strohdach.
Aber indem sie erstaunt, und der Nachbarn Schicksal bejammernd,
Hinschaun; wandelt die Hütte zum Tempel sich: Seulen von Marmor
Tragen das goldene Dach, und ruhn auf marmornen Stufen.
Betend streckt Philemon die Händ', und die zitternde Baucis.
Aber Jupiter spricht mit huldreich lächelndem Antlitz:
Fasse dich, redlicher Greis, und du des redlichen Mannes
Würdiges Weib; wir sind, auch züchtigend, Geber des Guten.
Sagt, wie lohnen wir euchs, daß ihr so freundlich uns aufnahmt?
Also der Donnergott, und athmete selber dem Alten
Muth ins Herz und Vertraun. Mit Baucis redet Philemon
Weniges; und er enthüllt den gemeinsamen Rath voll Demuth:
Würdigt uns, Priester zu seyn in eurem heiligen Tempel,
Ihr allgütigen Götter, und weil wir in friedlicher Eintracht

Stets mit einander gelebt, so flehen wir, nehmt uns in Einer
Stund' hinweg, und keiner begrab' einst weinend den andern!
Also beteten sie; und Jupiter winkte Gewährung,
Führte sie dann zum Tempel hinab, und verschwand mit dem Sohne,
Schnell wie ein Wetterstrahl, in die fernhin donnernden Wolken.
Lange noch lebten sie beid' in des vielgefeierten Tempels
Schattenhain, und pflegten des Heiligthums und des Altars,
Priesterlich; daß in Lieb' und Frömmigkeit wuchsen die Menschen.
Endlich schwach und gebückt von hohem Alter und schneeweiß,
Saßen sie einst am Abend auf mosigem Steine des Bornes,
Hand in Hand, und redeten viel von den Tagen der Jugend,
Und von der nahen Verjüngung des sanft umwandelnden Todes.
Abendlich ruhte der See, und spiegelte Felsen und Bäume,
Leichtes Gewölks Goldsaum, und die duftige Sichel des Neumonds.
Jetzt mit feierlich stiller Bewunderung sahn sie der Sonne
Strahlenden Untergang, des heiteren Tages Verkünder,
Ueber den schauernden See. Da erfüllte sie herzliche Sehnsucht,
Unterzugehn, wie die Sonne, zu jenem verklärteren Aufgang.

Ihnen däucht', als sänken sie um in sanften Schlummer,
Wie er in schwüler Stunde den Wanderer unter des Bächleins
Duftender Erle beschleicht. Doch schnell, in der süßen Betäubung,
Sahn sie bestürzt, wie sie beid' als sprossende Bäum' in den Boden
Wurzelten, Baucis als Linde, bei ihr als Eiche Philemon.
Als nun beid', in dem ängstlichen Traum, die belaubeten Arme
Gegen einander gestreckt, sich mit Inbrunst: Theuerste Baucis,
Lebe wohl! zuriefen, und: Lebe wohl, mein Philemon!
Wars als erwachten sie schnell; und sie wandelten, Jüngling und Jungfrau,
Schöner denn Sterbliche sind, durch blühende Schattengefilde.
Aber Merkur, ein Retter aus Noth abscheidenden Frommen,
Liebevoll in Gestalt des bewirtheten Gastes erscheinend,
Führte sie, Hand in Hand, zu der seligen Geister Versammlung.
Dort, o Fremdling, grünen die heiligen Bäum' an dem Ufer
Seit Jahrhunderten schon, hochalterig, nimmer veraltend.
Ländliche Weihegeschenk' umhangen sie: Kränze Verlobter,
Und hochzeitliche Schleyer der Bräut', und Locken der Jugend,
Auch Schalmeien der Hirten, die Menschlichkeit sangen und Schönheit.

Hierher trägt die Mutter ihr Kind, und säugt in dem Schatten;
Hier wird der Knabe geweiht zum Jünglinge! hier, wer den Haushalt
Neu beginnt; hier schwört man Gesetz und Ordnung und Gleichheit.
Wer dem Schatten sich naht, dem bebt die entzückende Sehnsucht
Wohlzuthun in das Herz, und heißes Vertraun zu den Göttern.
Pflücke die Blumen des Thals, o Wanderer; daß du in Ehrfurcht
Deinen Kranz aufhängest der Menschlichkeit, und dich belohne
Fröhlicher Muth und Gedeihn; ob du wallfahrst, oder daheim seyst!
Rufe das Vieh mit dem Horn, Endymion, aus dem Gebüsche,
Daß wir zur Hürd' eingehen; schon dunkelt es. Aber, du Fremdling,
Hebe die Bürd' auf die Achsel, und folge mir unter mein Strohdach
Dort an der waldigen Bucht, wo des Heerdes Flamm' in der Dämmrung
Lieblich glänzt, und der Rauch am funkelnden Himmel emporwallt.

§. 245.

Die vorzüglichsten Idyllendichter sind:

Griechen: Theokrit. Das Hirtenleben in den Fluren von Sicilien bot ihm schon eine poetische Seite. Bion und Moschos, welche aber kaum

mehr für Bukoliker gelten können. Alle drei sind von Voß übersetzt.

Römer: Virgil, der die Form der Idylle mehr zum Gelegenheitsgedicht benutzte, ebenfalls von Voß übersetzt. Nemesianus und Calpurnius.

Neuere Lat. Dichter: Sannazar, Vaniere, Vida.

Spanier: Peter de Padilla, Fürst von Esquilache, Villegas, Gil Polo, G. de la Huerta.

Portugiesen: Ribeyro, Miranda, Sotomayor, Castro, Camoens, Lobo.

Engländer: Spenser, W. Brown, J. Gay, Philipps, Collins, Cuningham, G. Smith, Irwin.

Franzosen: Ronsard, M. de Racan, Leonard, Leclerc, Jauffret.

Deutsche: Kleist hat das Wesen dieser Dichtart verkannt. Geßner schuf sich ein eignes Ideal, und wird darin immer einzig bleiben. Mahler Müller, der erste Dichter im Mahlerischen. J. Fr. Schmidt. Voß, der Schöpfer der deutschen Idylle.

§. 246.

Unter den Begriff der epischen Dichtarten faßt man gewöhnlich die Ballade, die Romanze, die poetische Erzählung, den Roman und das eigentliche Epos. Mit dem Drama haben sie die Handlung als Basis gemein, aber jede gestaltet ihren Stoff eigenthümlich nach dem Bedürfniß ihrer Form.

§. 247.

Die Ballade liebt das Schauerliche und Wunderbare. Sie beschränkt sich auf eine tragische Situation, wodurch sie das Gemüth in Anspruch nimmt, oder auf eine fantastische Erscheinung, welche sie, wie eine Nebelgestalt, dem Auge vorübergleiten läßt. Oft deutet sie die aufgeführten Personen nur dem Alter und Geschlecht nach an, ohne ihnen eine bestimmte Physiognomie zu geben, und unterscheidet sich auch dadurch, und nicht bloß durch rhythmische Form von der poetischen Erzählung, denn diese muß nothwendig ihre Handlung an bestimmte Neigungen und Leidenschaften anknüpfen; sie kann der Charactere nicht entbehren. Als Muster einer Ballade wählen wir Göthe's

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
„Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
„Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
„Meine Mutter hat manch gülden Gewand." —

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sey ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Und wiegen und tanzen und singen dich ein."

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

„Ich liebe dich, mich reitzt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt." —
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

§. 248.

Die Ballade kann sich auch mehr der dramatischen Form nähern, aber immer wird sie den lyrischen Character als vorherrschend beibehalten müssen. Eine der rührendsten dieser Art ist folgende altschottische

Ballade.

Dein Schwerdt, wie ists von Blut so roth?
Edward, Edward!
Dein Schwerdt, wie ists von Blut so roth —
Und gehst so traurig da! — O!
Ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
Und das, das geht mir nah! — O!
Dein's Geyers Blut ist nicht so roth!
Edward, Edward!
Dein's Geyers Blut ist nicht so roth,
Mein Sohn, bekenn mir frey! — O!
Ich hab geschlagen mein Rothroß todt!
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen mein Rothroß todt!
Und's war so stolz und treu! O!
Dein Roß war alt und hasts nicht noth!
Edward, Edward!
Dein Roß war alt und hasts nicht noth!
Dich drückt ein ander Schmerz! O!
Ich hab geschlagen meinen Vater todt,
Mutter, Mutter!

Ich hab geschlagen meinen Vater todt,
Und das, das quält mein Herz! O!
Und was wirst du nun an dir thun?
Edward, Edward!
Und was wirst du nun an dir thun?
Mein Sohn, bekenn mir mehr! O!
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn!
Mutter, Mutter!
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn!
Will wandern über Meer! O!
Und was soll werden dein Hof und Hall,
Edward, Edward!
Und was soll werden dein Hof und Hall,
So herrlich sonst und schön! O!
Ach! immer stehs und sink' und fall,
Mutter, Mutter!
Ach immer stehs und sink' und fall,
Ich werd' es nimmer sehn! O!
Und was soll werden dein Weib und Kind,
Edward, Edward!
Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wann du gehst über Meer — O!
Die Welt ist groß! laß sie betteln drinn,
Mutter, Mutter!
Die Welt ist groß! sie betteln drinn,
Ich seh sie nimmermehr! — O!
Und was soll deine Mutter thun?
Edward, Edward!
Und was soll deine Mutter thun?
Mein Sohn, das sage mir! O!
Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn,
Mutter, Mutter!
Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn,
Denn ihr, ihr rieth es mir! O.

§. 249.

Die Romanze war ursprünglich Eins mit der Ballade. Verschiedene Völker hatten verschiedene Benennungen für eine und dieselbe Sache. Später ward es gewöhnlich, den erstern Namen für die ernstern, den zweiten für die scherzhaften und komischen Gedichte dieser Art zu brauchen. Die Romanze in diesem Sinne scheint durch die komische Oper entstanden, oder wenigstens allgemeiner verbreitet worden zu seyn. Ihre Ausbildung verdankt sie den französischen Dichtern, welche sich überhaupt zum Scherze neigen, und bei denen auch die Zärtlichkeit mehr den spielenden als den sentimentalen Ton hat. Der Romanzendichter travestirt entweder das Religiöse, Mythische und Heroische, wie Bürger in der Europa und Frau Schnipps, oder er wählt seine Situation, wie der Lustspieldichter, aus dem wirklichen Leben, wie Löwen und die meisten französischen Dichter.

Uebrigens haben die Ballade und Romanze mit allen epischen und dramatischen Dichtarten die drei Hauptmomente: Exposition, Verwicklung und Auflösung gemein.

Die vorzüglichsten Balladen finden sich unter den altschottischen und altenglischen Liedern, deren größten Theil Percy gesammelt hat, und wovon die schönsten in Herders Volkslie-

dern und in Ursinus Balladen und Liedern übersetzt stehen.

Auch die alten romanischen Sprachen sind an dieser Dichtart sehr reich. Die hierher gehörigen Anthologieen sind schon oben unter der Literatur der lyrischen Poesie aufgeführt worden.

Unsre altschwäbischen Balladen hat, mit altenglischen, Bodmer 1780 herausgegeben.

Bürger ist unter allen Neuern der erste Balladendichter, und seine Leonore kann als das erste Muster in dieser Gattung gelten. Schiller, Göthe, Stolberg und A. W. Schlegel schließen sich zunächst an ihn an.

Die Romanze haben Löwen, Schiebeler, Langbein, Michaelis u. a. besonders ausgebildet.

§. 250.

Handlung ist das Wesen der poetischen Erzählung. Der erzählende Dichter kann sich der naiven oder der rührenden, der heroischen oder der komischen Motive bedienen, je nachdem es Gegenstand und Neigung erfordern; nur muß er streben, seinen Stoff in eine vollendete schöne Form zu bringen.

§. 251.

Die poetische Erzählung beschränkt sich gewöhnlich auf eine Handlung von geringem Umfang, ohne episodische Abschweifungen, und darin so wohl als durch den rhythmischen Ton, der sich in seiner raschen Bewegung der Lyrik in etwas nähert, unterscheidet sie sich vom Roman; vom Epos aber durch die stete Beziehung der Handlung auf eine Hauptperson, auf welche der Erzähler das Interesse zusammen hält.

§. 252.

Der Stoff kann aus der heroischen oder mythischen Welt, aus dem Reiche der Feen und Elfen genommen werden, oder auch rein historisch seyn; immer aber muß er in sich den fruchtbaren Keim einer poetischen Entwicklung enthalten.

§. 253.

Das Wunderbare und das ihm so nahe befreundete Romantische werden in der poetischen Erzählung oft mit Glück angewendet werden können. Auch das Religiöse ist in der neuern Zeit dazu benutzt worden, und hat einer eignen Art, der Legende, das Daseyn gegeben.

§. 254.

Für die erotische und scherzhafte Erzählung scheint sich der gereimte, unstrophische vier und fünffüßige Jambus im Wechsel mit Anapästen am besten zu schicken; für die naive und burleske der gereimte vierfüßige Jambus mit Dactylen untermischt und in alterthümlicher Wortfügung, wie in folgender

Legende.

Als noch, verkannt und sehr gering,
Unser Herr auf der Erde ging,
Und viele Jünger sich zu ihm fanden,
Die sehr selten sein Wort verstanden,
Liebt er sich ganz über die Maßen
Seinen Hof zu halten auf den Straßen,
Weil unter des Himmels Angesicht
Man immer besser und freyer spricht.
Er ließ sie da die höchsten Lehren
Aus seinem heiligen Munde hören;
Besonders durch Gleichniß und Exempel
Macht er einen jeden Markt zum Tempel.

So schlendert' er, in Geistes Ruh,
Mit ihnen einst einem Städchen zu,
Sah etwas blinken auf der Straß,
Das ein zerbrochen Hufeisen was.
Er sagt zu St. Peter drauf:
Heb' doch einmal das Eisen auf!

Sanct Peter war nicht aufgeräumt,
Er hatte so eben im Gehen geträumt,
So was vom Regiment der Welt,
Was einem jeden wohlgefällt:
Denn im Kopf hat das keine Schranken;
Das waren seine liebsten Gedanken.
Nun war der Fund ihm viel zu klein,
Hätte müssen Kron und Scepter seyn;
Aber wie sollt' er seinen Rücken
Nach einem halben Hufeisen bücken?
Er also sich zur Seite kehrt
Und thut als hätt' er's nicht gehört.

Der Herr, mit seiner Langmuth, drauf
Hebt selber das Hufeisen auf,
Und thut auch weiter nicht dergleichen.
Als sie nun bald die Stadt erreichen,
Geht er vor eines Schmiedes Thür,
Nimmt von dem Mann drei Pfenning dafür.
Und als sie über den Markt nun gehen,
Sieht er daselbst schöne Kirschen stehen,
Kauft ihrer, so wenig oder so viel,
Als man für einen Dreier geben will,
Die er sodann nach seiner Art
Ruhig im Aermel aufbewahrt.

Nun gings zum andern Thor hinaus,
Durch Wies' und Felder ohne Haus,
Auch war der Weg von Bäumen bloß;
Die Sonn schien, die Hitz war groß,
So daß man viel an solcher Stätt'
Für einen Trunk Wasser gegeben hätt',
Der Herr geht immer voraus vor allen,
Läßt unversehens eine Kirsche fallen.

Sanct Peter war gleich dahinter her,
Als wenn es ein goldner Apfel wär;
Das Beerlein schmeckte seinem Gaum.
Der Herr, nach einem kleinen Raum,
Ein ander Kirschlein zur Erde schickt,
Wornach Sanct Peter schnell sich bückt.
So läßt der Herr ihn seinen Rücken
Gar vielmal nach den Kirschen bücken.
Das dauert eine ganze Zeit.
Dann sprach der Herr mit Heiterkeit:
Thät'st du zur rechten Zeit dich regen,
Hätt'st du's bequemer haben mögen.
Wer geringe Ding wenig acht't
Sich um geringere Mühe macht.

§. 255.

Von den Griechen gehören Hero und Leander von Musäus, und der Raub der Helena von Koluthus, welche man sonst den epischen Poemen beizählte, offenbar hierher.

Ovids Metamorposen bilden einen schönen Cyclus mythischer Erzählungen, und sind das einzige, was die Römer in dieser Art besitzen.

Von den erzählenden Dichtern der Britten sind zu bemerken: Chaucer, Dryden, Prior, Gay, Langhorne &c. Mehrere tresliche Erzählungen befinden sich in den Sammlungen von Dodley und Johnson.

Schon unter den ältesten Dichtern Frankreichs finden sich herrliche Erzähler, wie Wilhelm von Lorris und Jean de Meun, die Verf. des Romans von der Rose, Alain, Chartier, Karl von Orleans, Villon, Peter Michault u. m. a. Unter den Neuern glänzen hervor: Marot, Rabelais, Lafontaine, J. B. Rousseau, Piron, Voltaire, Dorat, Bernard, Imbert, ꝛc.

Die frühere Periode unsrer Poesie enthält auch in der Erzählung manches trefliche von Conrad von Würzburg, Hartmann von Ouwe, Heinrich von Ofterdingen, Biterolf, Konrad Fleck, Heinrich von Veldig, Nithart, Hans Sachs u. a. was großentheils ungedruckt oder selten ist, aber durch die vereinten Bemühungen von Hagens, Büschings und Docens nun zu Tage gefördert wird.

Von den neuern nennen wir: Hagedorn, Gellert, Michaelis, Wieland, v. Thümmel, Heinse, Pfeffel, Nicolay, Langbein, Kosegarten, Göthe, Steigentesch ꝛc.

§. 256.

Der Roman gestaltet das Leben selbst poetisch, oder er knüpft es an die Geisterwelt an,

oder zeigt scherzend die Verirrungen des menschlichen Gemüths. So entsteht der eigentliche Roman, das Märchen und der komische Roman.

§. 257.

Die Einheit wird entweder durch die Idee vermittelt, wie im Doquichotte, oder sie liegt in der Handlung, und ist dramatisch, wie in der Genovefa.

§. 258.

Liebe ist das Princip des eigentlichen Romans, denn sie ist die einzige poetische Seite des modernen Lebens. Wo sie sich mit Heroismus und mit Religiösität paart, da erhalten die Werke dieser Gattung ihren ursprünglichen Farbenton, zumahl jene Ge-Gemüthlichkeit, wodurch die alten Volksbücher so anziehend sind.

§. 259.

Keine Dichtart ist so klimatisch und so abhängig von Zeit und Boden, als der Roman. Wie eigenthümlich auch die Phantasie das Leben bilden mag, und wie sehr sie sich von den umgebenden Gestalten loszureissen sucht, immer wird doch etwas von der Zeit und dem Vaterlande des Dichters durchschimmern, denn nie kann er ihre Einwirkungen in sich

selbst vertilgen. Darin liegt der Grund, warum alle späteren Versuche in Ritterromanen mehr oder weniger verunglücken mußten.

260

Der Roman fordert, wie das Epos und das Drama, ein fortschreitendes Interesse durch eine natürliche Verwicklung und eine befriedigende Lösung derselben. Auch hier muß die Nemesis eintreten, die man so oft mit Unrecht als poetische Gerechtigkeit gehöhnt hat, wenn wir uns nicht niedergedrückt oder erbittert fühlen sollen durch den Uebermuth des Lasters. Damit soll jedoch keineswegs gesagt seyn, daß im Roman das Glück immer auf die Seite des Rechts treten müsse. Der eigentliche Sieg ist oft im Untergange, und die Schmach im Leben. Auch wird die Auflösung immer tragisch für die Hauptperson seyn müssen, wo ihre Kraft gebrochen ist durch gehäuftes Leiden, oder ihre Wünsche und Hoffnungen zernichtet sind durch das Schicksal.

§. 261.

Der sogenannte historische Roman, dessen Stoff diesseits der Sage liegt, ist eine Ausgeburt der modernen Zeit, und durch eine falsche Ansicht von Shakspear entstanden, wie er denn auch, fast ausschliessend, die dialogische Form angenommen hat.

erst die Sage zur Geschichte wird, da stößt diese alle Poesie von sich, und gesellt sich zur Kritik. Nie kann es aber dem Dichter gelingen, die erste Vereinigung wieder zu bewirken.

§. 262.

Der sogenannte didactische Romann kann ebenfalls nicht als ächtes und rechtes Kunstwerk bestehen: die Charaktere sind hier nicht nach einer poetischen Idee, sondern nach einem politischen oder moralischen Begriffe gebildet, wie Richardsons Grandison, Hallers Usong, es ist in ihnen kein freies Leben und Wirken, und jede Situazion löst sich in eine Maxime oder in eine belehrende Erfahrung auf. Ueberhaupt ist es mit dem Idealisiren der Charaktere eine eigne Sache. Die Darstellung höherer Naturen ist gar nicht einerlei mit der Personifizirung des Sittengesetzes.

§. 263.

Die Novelle, oder die prosaische Erzählung unterscheidet sich von der versificirten blos durch die unrhytmische Form. Wie jene, hat sie nur eine Situazion, und ist entweder wunderbare Sage, oder erotisch oder scherzhaft.

§. 264.

Der komische Roman faßt die lächerliche Seite des Lebens auf. Er ist rein komisch, wo

ein edleres Streben des Menschen sich an Truggestalten heftet, die für ihn den Schein der Realität und der Größe haben, wie im Donquixotte; satyrisch, wenn der Dichter das Leben in seiner Entzweiung mit dem Idealen zeichnet, und folglich in seiner Selbstzernichtung, wie Klinger in seinem Faust und Isla im Bruder Gerundio. Der humoristische Roman steht zwischen dem Komischen und Sentimentalen mitten inne; Witz und Gefühl machen sich ihren Gegenstand streitig, und die Phantasie spielt mit beiden.

Die Deutschen und Engländer theilen sich in das Unverdienst, eine Gattung erfunden zu haben, welche man die psychologische nennen könnte, weil bald der Dichter, bald die aufgeführten Personen selbst immer auf den Ursprung und die Verästung der spielenden Neigungen und Leidenschaften hinzeigen, und in jeder Gestalt die innere Structur derselben sichtbar machen. Wir wollen aber im Roman nicht den Mechanismus des Lebens, sondern das Leben selbst erblicken, und wie lehrreich auch, zum Beispiel, für Kinderwärterinnen und unerzogene Pädagogen, solche psychologische Präparate seyn mögen, nie wird sie die Kunst anerkennen, und sie höchstens nur als Studien gelten lassen.

§. 265.

Wenn gleich der Roman und die Novelle der metrischen Form entbehren, so erhebt sich die

Diction in ihnen doch überall über die Prose, sie ist lebendiger, geistvoller, blühender und musikalischer. Die Briefform möchte wohl nur selten die angemessenste seyn, so häufig man ihrer sich auch bedient hat, und sie besitzt nur da Vorzüge, wo, wie im Werther, das ganze mehr den lyrischen Character trägt, und als eine Reihe von Monologen betrachtet werden kann.

§. 266.

Die Griechen haben im Fach des Romans nichts von Bedeutung hinterlassen. Von den Römern gehört blos die reitzende Dichtung des Apulejus: Amor und Psyche hierher.

Aus dem Geiste des Ritterwesens im Mittelalter bildete sich erst der eigentliche Roman in den wunderbaren Erzählungen von Karl dem Großen, in den Sagen von König Arthur und seiner Tafelrunde, und in den Dichtungen von Alexander dem Großen, die nach dem ersten Kreuzzuge aus dem Oriente herüber wanderten. Einige unsrer Volksromane, wie die vier Haymonskinder, sind aus jenen Quellen geflossen. Ministerialen und Mönche wurden Erzähler von Schwänken und Legenden. Was sich von diesen alten fabliaux et contes in Frankreich erhalten hat, ist größtentheils von Legrand und Graf Caylus gesammelt worden. Von den spätern nennen wir bloß

die Königin Margarethe von Navarra, Honorè d'Urfé, Scarron, Segrais, d'Armancourt, die Gräfin Lafayette, den Gr. Tressan, Cazotte, Lesage, Marivaux, Hamilton, Bouffler, Voltaire, Rousseau, Florian, Marmontel, Laclos, Diderot, Chateaubriant und Frau v. Stael.

Das älteste in dieser Gattung in der italienischen Sprache sind hundert alte Novellen, wahrscheinlich im 13ten Jahrhundert aus dem Französischen übersetzt. Hierauf folgen Boccaccio, Sacchetti, Sannazar, (dessen Arcadia nicht zur Idylle gehört) Bandello, Straparola, Cinthio, Loredano.

Aus den Zeiten der Chevalerie mag den Spaniern vielleicht einzig der Amadis von Gallien eigenthümlich angehören. Ihre spätern Romane und Novellendichter sind: Mendoza, Montemayor, Cervantes, Isla, Quevedo, Espinel.

Portugiesen: Ribeyro, Lobo, F. de Moraes, F. d. Castanheira Turacem.

Die Britten haben aus der frühern Zeit blos gereimte Chroniken aufzuweisen. Später hat sich in England besonders der humoristische Roman durch Sterne, der edlere komi-

sche durch Fielding, der sentimentale durch Goldsmith und der idealisirende durch Richardson ausgebildet.

Die ältern deutsche Romane sind meist fremder Abkunft, doch haben sie sich zum Theil als Volksbücher nationalisirt, zum Theil scheinen sie wirklich auf einheimischem Boden entsprungen, wie mehrere Schwänke. Viele sind noch ungedruckt. Büsching und von der Hagen veranstalten eine Sammlung davon, und haben bereits mit dem Buch der Liebe den Anfang gemacht.

Von unsern neuern Romanendichter bemerken wir: Wieland, Göthe, Heinse, Klinger, Hippel, Fr. Richter, Graf von Benzel Sternau, E. Wagner ꝛc. Von Novellendichtern: Anton Wall (Heyne) Rochlitz, Reinbeck ꝛc.

Die schönen Märchen der Araber kennen wir bis jetzt blos aus der französischen Uebersetzung.

§. 267.

Das Epos wählt seinen Gegenstand aus der dunkeln Zeit, wo der Mensch noch kämpfen muß um den Besitz der Erde mit seinem eignen Geschlechte und mit der Dämonenwelt. Es gilt hier nicht, wie im Roman und im Drama, das Schick-

sal eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volks. Alle Kräfte sind feindselig aufgeregt und streben auf wechselseitige Zerstörung. Darum umfaßt das epische Gedicht eine ganze Welt. Das Leben hat hier seinen Preiß gefunden, und der Mensch versucht es kühn, sich mit dem Schicksal selbst zu messen.

§. 268.

Den Stoff des Epos gibt nicht die Geschichte, sondern die Sage, denn jene läßt sich nicht poetisch gestalten. Jedes Volk bewahrt aber in seinen Traditionen einen Moment, welcher sein Daseyn entschied. Dieser Moment liegt bei allen Völkern in einer Zeit, wo die Naturkräfte personificirt erscheinen, wo der Mensch nicht bloß ringen muß mit seines Gleichen, sondern auch mit dem furchtbaren Unbekannten. Darum kann auch ein jedes Volk nur eine Nationalepopee haben, denn seine spätern Schicksale werden immer nur historisch seyn, und folglich der Poesie ermangeln.

§. 269.

Das Wunderbare ist demnach im epischen Gedicht nicht zufällig, sondern wesentlich, denn die Sage, welche ihm als Stoff dient, kann nicht bestehen ohne dasselbe. Es gibt hier noch keine

blinde Naturkraft; die Elemente sind der Geister-welt dienstbar, und diese Welt ist unsichtbar ver-knüpft mit den Schicksalen des Menschen. Drachen hüten die Schätze in den Berghölen, Stimmen sprechen aus den Bäumen, Schatten steigen aus den Gräbern hervor. Die Thiere selbst stehen dem Menschen näher, so wie der Mensch den Dämonen, die ihm bald schützend, bald feindselig nahen. Ziehen wir diese Sagen aus ihrem magi-schen Helldunkel, und beleuchten sie mit der Fackel der Kritik, so ist alle Poesie in ihnen zernichtet. Aus dem Heros wird ein Halbwilder, der kein Recht achtet, als das seiner Keule, und doch sein Daseyn nur mühsam zu fristen vermag gegen den Zufall oder gegen seines Gleichen.

§. 270.

Im Epos muß das Interesse durchaus auf dem Begriffe der Handlung liegen, und nicht auf einem einzelnen Character, oder auf einzelnen Si-tuationen. Da aber die höchste Thätigkeit mensch-licher und übermenschlicher Kräfte nirgends er-scheinen kann, als im Kampfe mit entgegenstehen-den Kräften, so wird die Idee des Kriegs als der einzige epische Stoff anerkannt werden müssen. Milton schien dies ganz zu fühlen, als er die homerischen Kämpfe auch in der Dämonenwelt einführte, was aber freilich den Misgriff bei der

Wahl seines Gegenstandes um nichts verbessern konnte. Wie viel epischer z. B. ist schon der Sturz der Titanen als der Fall seiner Engel.

§. 271.

Jedes Epos umfaßt eine Haupthandlung, die aber unendlich reich seyn muß an großen und pathetischen Momenten. Es ist das freie Spiel gewaltiger Kräfte, die alle nach einem Ziele streben, aber in diesem Streben selbst sich oft einander hemmen, oder feindlich berühren. Daher die die doppelte Verwicklung im Epos, welche theils aus den Characteren und Leidenschaften der handelnden Personen selbst entsteht, theils durch äußere Hindernisse, die sich ihnen entgegensetzen. Die Kürze oder Länge der Zeit kann übrigens hiebei keineswegs in Betracht kommen, wenn nur die Handlung sich ununterbrochen rasch fortbewegt. Wer möchte auch beim Lesen der Ilias noch berechnen, daß die ganze Reihe großer Ereignisse nur einen Zeitraum von acht Tagen umschließe.

§. 272.

Die Leitung der Handlung muß von einer Hauptperson ausgehen, welche als der Einheitspunct der verschiedenen Gruppen zu betrachten ist. Dadurch gewinnt das Ganze eine bestimmte Hal-

tung. Diese Hauptperson wird zwar immer die Aufmerksamkeit vorzüglich auf sich ziehen. Doch ist es nicht das persönliche Schicksal des Helden, was unsre Theilnahme festhält, sondern das Schicksal des ganzen Volkes, welches an das seinige geknüpft ist. Neben ihm können Charactere auftreten, die durch ihre Persönlichkeit eben so sehr interessiren, aber sie werden stets als untergeordnet erscheinen, weil ihr Daseyn weniger nothwendig eingreift in die Lösung des Knotens. Ueberhaupt fordert die Natur der epischen Dichtung eine Reihe hervorstechender Charactere; jede höhere menschliche Kraft muß hier erscheinen in individueller Gestalt und eigenthümlicher Wirksamkeit, jedes Alter und jedes Geschlecht, denn der Kampf eines Volks greift in alle Verhältnisse des Lebens ein, in seinem gemeinsamen Schicksale lösen sich die Schicksale tausend Einzelner, jedes auf besondere Weise. Dies gibt dem Epos seine Lebendigkeit und Allgemeinheit, wodurch es allen andern Dichtarten voransteht.

§. 273.

Die Episoden oder Zwischenhandlungen sind nur da zu dulden, wo sie unmittelbar in die Haupthandlung einwirken, und ihren Gang aufhalten, beschleunigen oder verwirren. Nie darf ihnen aber der Dichter ein unabhängiges Interesse

mittheilen, immer müssen sie, vom Ganzen getrennt, als Theile eines organischen Gebildes erkannt werden. In dieser Hinsicht ist in der Aeneis die Erzählung von Ilions Fall zu tadeln, denn sie besteht für sich selbst, und eben so im befreiten Jerusalem das Detail, womit die Gärten der Armida ausgemahlt sind.

§. 274.

Der epische Dichter kann sich abwechselnd der großen, erhabnen, furchtbaren, naiven und rührenden Motive bedienen, doch werden die ersten immer vorherrschen müssen. Selbst das Niedrige liegt nicht außerhalb seiner Sphäre, inwiefern es zum stärkern Hervorheben des Edlern dient.

§. 275.

Die Darstellung im Epos ist rein objectiv. Nie darf das Gemüth von dem höhern Interesse des Gegenstandes abgezogen und auf die Subjectivität des Dichters geleitet, nie der epische mit dem lyrischen Character vermischt werden. Wo uns das Höchste in schöner Wirklichkeit erscheint, da verschwindet das einengende Gefühl der Gegenwart, und die Zeit versinkt mit ihren traurigen Erinnerungen. Wohl wird das spätere Epos mehr oder weniger Spuren der Sentimentalität an sich

tragen, aber nie kann in den Begriff eines Kunstwerks aufgenommen werden, was die Zeit und das Vaterland des Dichters bezeichnet, und darum als eine seine Freiheit störende Beschränkung zu betrachten ist.

§. 276.

Die Form des Epikers ist erzählend, doch nähert sie sich häufig dem Dramatischen, indem jede lebhaftere Darstellung von Leidenschaft und Handlung schon von selbst in den Dialog übergeht. Nur ist der epische Dialog wieder verschieden vom dramatischen, weniger abgebrochen, weniger rasch fortschreitend, und darum gehaltener. — Den Ton, welcher dieser Dichtart zukommt, hat Homer so rein angegeben, daß er auch hierin als unerreichtes Muster dasteht. Nur in dieser edlen Einfalt kann die Poesie ächt darstellend seyn, und das Große so wie das Naive sich würdig aussprechen.

§. 277.

Die ersten epischen Gedichte waren Lieder, in welchen das Volk die Thaten der Vorzeit bewahrte. Im griechischen Hymnus *) liegt schon

*) Was von griechischen Hymnen aus dem Strome der Zeit herüber gerettet wurde, berechtigt, auf Ton und Form der ältern verlornen zu schließen.

das ganze homerische Epos wie ein Keim eingewickelt. Die spätern Dichter haben die ursprüngliche Form verlassen, welche so ganz eins ist mit dem Stoff, und diese strenge Einheit findet sich auch in keinem epischen Werke der nachhomerischen Zeit wieder. Doch sind manche darunter, welche hohe Achtung verdienen und ihre abweichenden Formen müssen schon darum aufgeführt werden, weil keine Form, in welcher sich ein ächt dichterischer Geist ausgesprochen, als ganz verwerflich angesehen werden kann, und weil überhaupt gewisse Stoffe der antiken Behandlungsart nicht einmal fähig sind.

Alle spätern epischen Dichter lassen sich eintheilen in

1. historische.
2. romantische, und
3. lyrisch-epische.

§. 278.

Das historische Epos, wie die Pharsalia und der Leonidas, unterscheidet sich vom homerischen bloß durch die Ausschließung des Wunderbaren, als welches unverträglich ist mit Gegenständen, welche ganz der Historie angehören. In einer solchen Zeit bedarf man auch überhaupt nicht der Einmischung höherer Wesen: der Mensch hat nichts mehr gemein mit der Götterwelt, er steht

auf sich selbst, und seine Kraft reicht überall aus für seine Unternehmungen. Man würde unrecht haben, diese Art als mangelhaft zu verwerfen, und wenn die bisherigen Versuche auch nicht den strengern Anforderungen entsprechen, so zeigen sie doch im Einzelnen, besonders Lucans Gedicht, daß sie des epischen Interesse's und des epischen Tons im hohen Grade fähig sind. Die productive Kraft des Dichters wird freilich bei der Gestaltung des historischen Stoffes immer mehr oder weniger beschränkt seyn, je näher oder ferner ein solcher Stoff seiner Zeit liegt.

§. 279.

Das romantische Epos ist eine Frucht des Mittelalters. Die eigenthümliche Mischung von Heroismus, Religiosität und Liebe, welche den Geist des Ritterwesens bezeichnet, mußte nothwendig auch die Poesie neu gestalten, die hier nicht als eine unbekannte Erscheinung vorüberwandelte, und die Gaben eines fremden Himmels unter das Volk ausspendete, sondern aus dem Leben der Zeit selbst hervorging. Die Religion schloß eine neue Welt des Wunderbaren auf, und das Leben selbst gewann dadurch, so wie durch die Kreuzzüge und die Irrsale der Ritter wieder eine poetische Farbe. Aber diese neuen wunderbaren Erscheinungen, welche den Menschen überall

umgaben, hatten nicht die bestimmten Umrisse der griechischen Götterwelt: um ihr Daseyn und Wirken lag der grauenvolle Schleier des Geheimnisses, der Mensch kannte die Welt nicht, woher sie kamen, und nicht die Kräfte, welche ihnen zu Gebote standen. Daher das Helldunkel, als Wesen der romantischen Poesie, und ihre Unfähigkeit, die antiken plastischen Kunstformen aufzunehmen und ganz zu durchdringen. Immer zeigt sich im Stoff ein Wiederstreben und eine Neigung, aus dem Epischen in das Lyrische überzugehen. Die Sühnungslehre des Christianismus, welche überall Entsagung fordert, mußte die Objecte des menschlichen Bestrebens verändern, und der rohe wilde Sinn beugte sich demüthig unter das Gesetz des Kreuzes. Die alte Götterwelt stand nur noch als unseliges Heidenthum da, als dunkler Dienst der Dämonen, die Erneuerung des alten Kampfs zwischen dem guten und bösen Princip. Das Verhältniß des Weibes war nun auch verändert worden, und die Liebe zeigte sich zum erstenmal in ihrer reinen Verklärung. So bildete sich das Romantische, nicht als Gegensatz mit dem Antiken, denn auch bei den Griechen war die Kunst eine Blüthe des Lebens, sondern vielmehr im Unvermögen die vorhandene, nichts weniger als zufällige Form, anzuwenden auf einen Stoff, der hauptsächlich dem Gefühl angehörte.

§. 280.

Das lyrisch-epische Poëm verweilt weniger bei dem Gegenstande selbst als bei seinen Wirkungen auf das Gemüth, weil das Leben desselben mehr ein inneres als ein äußeres ist, wie in der Messiade, oder weil der Dichter sich zu nahe damit befreundet fühlt, und ihn darum nicht in seiner reinen Objectivität aufzufassen vermag, wie es bei Ossian der Fall ist.

§. 281.

Das idyllische Epos ist eine Erfindung neuerer Zeit, wozu aber das Vorbild schon in der Odysser gegeben war. Das Naive macht seinen unterscheidenden Character, und es unterscheidet sich von der Idylle einzig durch das bedeutendere Interesse der Handlung und durch den größern Umfang.

§. 282.

Die komische Epopee ist Parodie oder Travestirung. Der Dichter wendet die eine oder andre auf ein vorhandenes Kunstwerk an, wie Scarron und Blumauer, oder er wählt einen gemeinen Stoff, dem er scherzend epische Bedeutung gibt, oder einen höheren, welchen er spottend an komische Nebenbegriffe knüpft. Beispiel von jenem ist Tassoni's geraubter Eimer, von diesem Parny's

Götterkrieg. Das Heilige sollte allerdings nie Gegenstand des Komischen werden, so leicht es sich dazu umbilden läßt, doch muß man hier wieder die Idee von den Schulbegriffen unterscheiden.

§. 283.

Die Alten bedienten sich zum Epos ausschliessend des Hexameters, welcher an sich der bildsamste aller Verse ist, und sich immer nach dem Gegenstande bequemt. Seine Bewegung ist bald rascher, bald gehaltener, aber immer edel; immer ist er eigentlich erzählend, darstellend, und nie ermangelt er der Ruhe und Würde, welche dem epischen Tone so wesentlich sind.

Einige Neuere, wie Milton, haben statt des Hexameters den Jambus gewählt, der schon seiner Einförmigkeit wegen sich wenig für Gedichte von größerm Umfange eignet.

Dante bediente sich der Terzine. Sie hat etwas labyrinthisches, mystisches, und möchte darum wohl kaum für einen andern Stoff passen, als für das Schauerliche, Religiöse, Wunderbare, für das magische Helldunkel, welches in der Comödia Divina vorherrscht, aber unverträglich ist mit der klaren Besonnenheit des alten Epos.

Die achtzeiligte Stanze des Ariosto und Tasso (ottava rima) scheint für das romantische

Epos die angemessenste rhythmische Form. Auf der einen Seite fehlt es ihr nicht an der epischen Ruhe und Besonnenheit, auf der andern neigt sie sich auch gern zum rührenden und humoristischen, so wie ihre drei wiederkehrenden Reime den Gegenstand mit magischer Kraft festzuhalten scheinen.

Für die komische Epopee möchte die Wieland'sche, freie Behandlung der Octave zu empfehlen seyn, oder auch der burleske vierfüßige Jambus, wie ihn Göthe so häufig gebraucht hat.

§. 284.

Unter den Griechen hat Homer in der Ilias das erste unerreichte Muster des wahren Epos gegeben. Die Odyssee nähert sich schon mehr dem idyllischen Epos. Beide sind von Voß in seiner Meisterweise übersetzt. Die Batrachomyomachie scheint späterer Abkunft, und ist das erste Beispiel der komischen (parodirenden) Epopee. — Der Argonautenzug, der den Namen des Orpheus trägt, und das Gedicht des Apollonius von Rhodus über denselben Gegenstand verrathen schon den gesunkenen Geschmack.

Römische Epiker: Virgil, dessen Verdienst nur die Gemeinheit verkennen kann, Lucan der Schöpfer des historischen Epos, reich an herrlichen Details, aber unbeachtet, C. Valerius

Flaccus, P. Papinius Statius, C. Silius Italicus und Claudian.

Neuere lateinische Dichter: H. Vida, Sannazar, Ceva (sein Jesus puer ist eines der anmuthigsten Poeme).

Italiener: die ältesten Epiker Italiens sind: Nicolo de Casola mit seinem romantischen Gedichte über den Krieg des Attila; W. della Perera, Gr. L. Porcia. Nicht viel später erscheint Dante Alighieri, seine Comödia divina in Terze Rime und 100 Gesängen ist eine lyrisch-epische Vision, Bild des Universums. — Lud. Pulci, L. Arioste, der Göttliche genannt, und in der That der erste aller romantischen Dichter; Fr. Berni, der Vater des burlesken Epos; B. Tasso, der Vater des Torquato; Torquato Tasso, der sich wieder mehr dem Homer nähert; A. Tassoni, der die moderne komische Epopee ausbildete; L. Alemanni; L. Lippi; N. Fortinguerra; C. Gozzi.

Spanier: die ältern romantischen Gesänge der Castiljaner sind von Sanchez (Madrit 1779) gesammelt. Von den spätern gehören hierher: Alonzo de Ercilla und Lopez de Vega.

Portugiesen: H. de Cortreal; L. de Camoëns; F. R. Lobo; Gr. von Eryceira; Fr. de Pina e Mello.

Celten, Schotten und Britten: Ossian, dessen Aechtheit nun entschieden scheint; J. Barbour; G. Chaucer; E. Spenser; J. Milton; S. Butler; J. Philipps; S. Garth; J. Gay; A. Pope; B. Thornton; R. Glover; J. Beattie.

Franzosen: die frühern Rittergedichte von Alexander aus Bernay, Elinant, Lambert Licard, Gr. Bechada, u. a. sind, wie die meisten dieser Art, bloß historisch merkwürdig. — Im ernsthaften Epos ist Voltairs Henriade ein schwacher Versuch. Höher steht Massons Befreiung der Schweitz. In der komischen Epopeen glänzen: Boileau, Voltaire, Junquieres, Gresset, Parny. In der romantischen Gattung steht Cazotte mit seinem Olivier allein da. Pezay's Zelmis ist mehr idyllisch.

Deutsche: Bei der mannigfachen Berührung der Völker im Mittelalter und bei der dadurch veranlaßten Wanderung der Sagen, die sich überall wieder nationalisiren mußten, ist es schwer zu bestimmen, was von unsern ältern Rittergedichten uns eigenthümlich angehört. Die vorzüglichsten darunter sind: das Heldenbuch, bearbeitet von Ofterdingen; die Nibelungen, häufig Conrad von Würzburg zugeschrieben, die erste unsrer ältern Epopeen, aber auch nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorhanden; einige andre Ge-

dichte von dem ebengenannten Dichter, von Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, rc. *)

Bodmer hat sich öfter in dem Ritterepos und in dem Idyllischen versucht. Sein Verdienst ist zu verkannt. Klopstock ist lyrisch epischer Dichter, und wenn er auch nicht immer die Schwierigkeiten seines Stoffes zu bezwingen vermochte, weil es unmöglich war, so gebührt ihm doch unter den modernen Epikern der erste Rang. Wieland neigt sich mehr zum Komischen als zum Ernst, seine Sprache ist mitunter prosaisch, dennoch mag er sich immer neben die glänzendsten romantischen Epiker stellen, und jede andre Nation würde sein Verdienst gerechter würdigen als die unsrige, unter welcher allmählig nur noch aus Unfähigkeit zur Sünde frommgewordene Knaben den Ton angeben. Alxinger kann sich nicht mit ihm vergleichen, doch sollte auch er nicht vergessen werden. Voß, Göthe und Baggesen haben um den Kranz des idyllischen Epos gerungen. Die Einmischung phantastischer Wesen läßt sich in dem modernen Stoff der Parthenais nicht billigen.

*) Die besten Notizen über unsre alte Poesie geben Grimm in den neuesten Heften der Studien, und das Museum der Herr Büsching, von Hagen und Docen.

In der komischen Epopee haben wir Uz, Zachariä, Voß, Blumauer, Ratschky, und einige andre.

§. 285

Dramatisches Gedicht ist jede poetische Composition, welche eine Handlrng als gegenwärtig darstellt. Die äußere Einrichtung für die Aufführung auf der Bühne ist blos zufällig.

§. 286.

Das Drama unterscheidet sich von den epischen Dichtarten theils durch die wirklich darstellende Form, welche überall das Erscheinen des Dichters ausschließt, theils durch die Handlung, welche hier von einer einzelnen Person ausgeht, oder, als Nothwendigkeit, das Schicksal derselben bestimmt. Im ersten Falle wird das Interesse mehr auf der handelnden Person oder auf dem Character, im zweiten mehr auf der Handlung selbst ruhen.

§. 287.

Die dramatische Handlung entspringt entweder aus den Neigungen und Leidenschaften des Hauptcharacters oder sie ist die Folge eines äussern Ereignisses, gegen welches der Held des Drama's an

kämpft. Immer aber ist es die Kraft seines Willens, wodurch die Situation dramatisch wird.

§. 288.

Bei der Wahl seines Stoffes hat der Dichter genau darauf zu achten, ob derselbe einer dramatischen Gestaltung fähig sey. Wo kein eigentliches Handeln möglich ist, wie in Gerstenbergs Ugolino, oder wo die Handlung den epischen Character hat, wie in Schillers Wilhelm Tell, da wird er sich umsonst bemühen, eine dramatische Komposition daraus zu bilden.

§. 289.

Einheit der Handlung ist wesentliche Bedingung des Drama's, nicht so die Einheit des Orts und der Zeit. Doch wird die Bestimmung eines Gedichts zur Vorstellung auf dem Theater den Dichter in Absicht der beiden letzten Einheiten einigermaßen beschränken.

§. 290.

Das Drama beginnt mit der Exposition. Der Leser oder Zuschauer muß mit den Absichten, Hoffnungen, Wünschen und Besorgnissen der Hauptperson bekannt gemacht werden, er muß sich im voraus für sie interessiren. Dies ist aber nur da-

durch möglich, daß er gleich durch die erste Scene in die Situation hineingeführt werde, und daß diese Situation selbst einen poetischen Character habe. Die Exposition durch Vertraute oder Monologe ist fast immer tadelhaft.

§. 291.

Das Interesse muß gesteigert werden, und dies geschieht durch die Verwicklung.

Die Schürzung des Knotens muß durch eine innere oder äussere Nothwendigkeit herbei geführt werden. Die Hindernisse, woraus die Verwicklung entsteht, liegen aber entweder in der Hauptperson selbst, oder in den Nebenpersonen, oder in dem, was wir Schicksal oder Zufall nennen.

§. 292.

Die Entwicklung muß nicht weniger natürlich und motivirt seyn als die Verwicklung. Was außer dem Vermögen und der Berechnung des Menschen liegt, darf nicht als blindes Ungefähr erscheinen, sondern als Verhängniß. Auch vermindert sich das Interesse, wo die Lösung schon in der ganzen Anlage des Stückes sichtbar ist: der Leser oder Zuschauer muß sie nur fürchten oder hoffen.

§. 293.

Bedingung der Charactere ist: daß sie dramatisch seyen, wahr und gehalten. Dramatisch werden sie durch freie Thätigkeit, wahr durch innre Nothwendigkelt, gehalten durch stäte Uebereinstimmung mit sich selbst.

§. 294.

Die Charactere müssen eine reine Objectivität haben, daraus entspringt jene Klarheit in ihrer Darstellung, welche in dem ganzen Seyn und Wirken derselben nichts unverhüllt läßt. Von dieser reinen Objectivität und Klarheit hat Göthe in der Iphigenie das schönste Beispiel unter den Neuern gegeben.

§. 295.

Das Drama hat, wie das Epos einen Hauptcharacter, auf welchen aber die Handlung sich nothwendig bezieht, und welche ein dramatisches Interesse durch diesen Character erhält, was im epischen Gedichte nicht der Fall ist. Die Hauptperson muß darum das höchste Licht erhalten, und die übrigen müssen ihr untergeordnet werden.

§. 296.

Die Hauptperson ist nicht nothwendig immer eine physische, es kann auch eine moralische Person

seyn, wenn nämlich nicht bloß das Schicksal zweier Personen aufs innigste verflochten ist, sondern beide auch nur ein Daseyn haben, oder nach einem Daseyn streben, wie in der Liebe. In der Freundschaft wird schon eine Unterordnung statt finden, indem zwei männliche Charactere nicht gleich interessant gehalten werden können, ohne ihre Individualität zu verlieren. Man vergleiche in dieser Absicht Romeo und Julie mit Conradin von Schwaben und Friedrich von Oestreich. In beiden Stücken waltet ein und dasselbe Schicksal über zwei Personen, aber im ersten ist das Loos der Liebenden unzertrennlich, im zweiten ist es das Verhängniß Conradins, welches seinen Freund zufällig mit trifft, weswegen auch jener als Hauptperson dasteht.

§. 297.

Ideale Charactere taugen nicht für das Drama, weil ihre Freiheit zur Nothwendigkeit geworden ist, und die schöne menschliche Individualität in ihnen aufgehoben hat. Wo der Dichter eine höhere Natur darstellt, da muß er sie durch irgend eine innre Beschränk[illegible]g noch immer in der Grenze des Reinmenschlichen [illegible]alten, denn es ist das Leben, nicht die Geisterw[illegible]t, was er uns vor Augen bringen will.

§. 298.

Das Drama erfordert eine Mannigfaltigkeit von Characteren, deren stärkeres Hervor- oder Zurücktreten durch den Antheil eines jeden an der Handlung bestimmt wird. Dieser Antheil darf aber kein zufälliger seyn, er muß sich aus dem Ganzen als nothwendig ergeben. Der Dramatiker darf darum auch für keine Nebenperson ein Interesse erregen, welches unbefriedigt bleibt, keine darf sich scheinbar bedeutend ankündigen, und sich nachher von der Scene verlieren, wie der Beichtvater im Don Carlos, dessen Erscheinung sich übrigens noch durch das Bedürfniß der Exposition in etwas rechtfertigen läßt.

§. 299.

In den Characteren vermeide der Dichter Einförmigkeit; jedoch sind schneidende Contraste auch nicht zu empfehlen. Er achte besonders auf das Eigenthümliche des Alters und des Geschlechts, so wie des Orts und der Zeit. Lessings Philotas mußte verunglücken, weil der Dichter den Heroismus in einem Kinde erscheinen lassen wollte, und ein nicht geringer Theil unsrer deutschen Dramen ist so abstossend, weil wir in ihnen den Character reiner Weiblichkeit durchaus verfehlt sehen. Die französische Tragödie und viele unsrer Ritterschauspiele sind überall dem Geiste der Zeit und der

Sitte des Orts entfremdet, wo die Scene ihrer Handlung liegt. Der Dichter kann da nicht mehr frei schalten, wo sein Stoff ein historischer ist, und der Zuschauer sich schon von den Personen und dem Ueblichen bestimmte Begriffe gebildet hat.

§. 300.

Das Schauspiel mag immerhin eine Schule der Sitten seyn, nur muß es sich nicht als eine solche ankündigen. Es zeigt uns die Lösung von dem Räthsel eines Menschenlebens, durch ihn selbst, oder durch das Schicksal, und darin liegt seine Bedeutung. Eine moralische Tendenz darf nirgends sichtbar seyn, denn sie würde auch den Dichter sichtbar machen, und den dramatischen Character in einen didactischen verwandeln.

§. 301.

Die Handlung knüpft sich nothwendig an das Gespräch, und das Gespräch an die Handlung. Der Dialog und Monolog machen daher die Form des Schauspiels, so wie sie Bedingung der dramatischen Handlung selbst sind.

Der Dialog muß sich nicht dehnen, sondern rasch fortschreiten, denn Bewegung ist die Seele des Dramas; er muß characteristisch seyn, und die

Motive der Handlung, die Gesinnungen, Absichten und Leidenschaften der Personen vergegenwärtigen. Jedes Alter, jedes Geschlecht, jeder Stand, und jede Leidenschaft haben ihre eigene Sprache, und dies wird selten gehörig berücksichtigt. — Es gibt einen Schauspielerdialog, der sich gewöhnlich in den Theaterstücken von Schauspielern findet, und durchaus auf Effect berechnet ist, wie denn überhaupt solche Dramatiker statt Dramen gewöhnlich Rollen schreiben, berechnet auf das Kunstvermögen und den Umfang eines bestimmten Personals. Andre, wozu besonders unsre hellenistrenden Romantiker zu rechnen sind, scheinen die Vorsetzung von Namen als Hauptbedingung des Dialogs zu betrachten, und glauben alles gethan zu haben, wenn jede Person gehörig an die Reihe komme. Es ist allerdings nichts Leichtes, eine dramatische Situation characteristisch aufzufassen und darzustellen, zumal wenn mehrere Personen zu gleicher Zeit die Scene füllen, und doch keine ganz müssig erscheinen darf. Auch läßt sich hier keine allgemeine Vorschrift geben, inzwischen bedarf ihrer auch die bildende Kraft des Künstlers nicht.

Der Monolog rechtfertigt sich nur durch die höchste Bewegung des Gemüths. In einem solchen Zustande erscheint das Abwesende als gegenwärtig, das Leblose als belebt. Der Antagonismus der Gefühle und Leidenschaften macht keineswegs die

wesentliche Bedingung des Monologs, Furcht, Gewissensangst, Wuth, Verzweiflung ergießen sich ihrer Natur nach in Worte, wenn auch kein entgegengesetzter Affect ihnen gegenübersteht. Aber auch das ruhigere elegische Selbstgespräch ist nicht zu tadeln, sobald uns der Dichter nur nicht Zeit und Ruhe läßt, den Maßstab der Erfahrung anzulegen, und das poetische Leben an das prosaische zu halten.

§. 302.

Durchaus tadelnswerth sind inzwischen diejenigen Selbstgespräche, worin die Personen dem Leser oder Zuschauer etwas vorerzählen, oder sich selbst ihre Lebensgeschichte recapituliren.

§. 303.

Die Eintheilung des Dramas in Acte und Scenen ist außerwesentlich, und durch die Einrichtung der modernen Bühne veranlaßt worden. Ein Drama muß nicht nothwendig aufgeführt werden, wie ein Tonstück nothwendig gespielt werden muß, weil wir die Musik nicht als solche lesen können. Wo dem Dichter eine solche Eintheilung bleibt, da muß die ganze Folge von Acten und Scenen gehörig verbunden seyn, eine Scene muß aus der andern hervorgehen, und sich wieder an die folgende an-

knüpfen; jeder Act muß mit einer bedeutenden Situation schließen, damit die Erwartung gespannt bleibe; die Handlung darf zwischen den Acten nicht stille stehen, doch muß ihr Fortschreiten sich deutlich aus dem Anfange des nächsten Acts ergeben. Kein Act und keine Scene dürfen isolirt erscheinen, oder eine abgeschlossene Bedeutung für sich selbst haben. Man muß sie erkennen als Theile eines organischen Ganzen.

§. 304.

Das Drama enthält unter sich:

1. Die Tragödie.
2. Das sogenannte rührende Schauspiel.
3. Die Komödie.
4. Das musikalische Schauspiel.

§. 305

Die Tragödie zeigt die Auflösung eines großen menschlichen Schicksals. Sie stellt das Leben dar in seinen ernsteren Beziehungen, und alles Gemeine und Alltägliche liegt außer ihrem Gebiete.

§. 306.

Die tragische Handlung wird ästhetisch durch den Sieg der Kraft über das Leiden; wo zwischen

beiden das Gleichgewicht aufgehoben ist, wie in so vielen täglichen Erscheinungen, da wird das Gemüth durch den Anblick schmerzlich berührt, wir suchen das Leiden zu entfernen durch Hilfeleistung, oder wenden uns davon ab, wo wir es nicht zu lindern vermögen, aber der Schmerz einer höheren Natur, wie sie in der Tragödie dargestellt wird, zieht unwiderstehlich an, indem er das Gefühl der eignen höheren Kraft in uns erregt.

§. 307.

Das Leiden des tragischen Helden ist verschuldet oder unverschuldet, selbstgeschaffen oder verhängt, immer aber muß in der Art, wie es getragen oder bekämpft wird, sich eine höhere menschliche Kraft bewähren. Diese steht am höchsten, wo sie gegen das Schicksal selbst ankämpft, dessen furchtbare Macht nur in der Freiheit des Willens ihre Grenze hat. Dies giebt der alten Tragödie das Uebergewicht über die neuere.

§. 308.

Es ist keineswegs erforderlich, daß der Held der Tragödie seinem Verhängniß erliege. Die Iphigenie von Euripides und die von Göthe gehören der Tragödie an, obgleich die Entwickelung in beiden nicht eigentlich tragisch ist, denn die Situationen

haben den hohen Ernst, welcher in dem Wesen des Trauerspiels begründet ist. Die Katastrophe muß nur da blutig seyn, wo der Tod allein den Knoten befriedigend lösen kann.

§. 309.

Furcht und Mitleid sind die Hebel der Tragödie. Die tragischen Motive sind jedoch in dem alten und neuen Trauerspiele wesentlich verschieden. Dort war es das Schicksal, welches den Knoten knüpfte. Vor dem Leben des Menschen stand die geheimnißvolle Sphynxgestalt, und nur sein Tod konnte das furchtbare Räthsel lösen. Nachdem einmal die Idee des Schicksals verschwunden war, konnte die Verwicklung nur aus dem Menschen selbst hervorgehen, daher mußten in der modernen Tragödie die Leidenschaften an die Stelle des Fatums treten. Dadurch wurde nun auch eine größere Anzahl von Charakteren und eine bestimmtere Zeichnung derselben nothwendig.

§. 310.

Die leidenschaftlichen Motive erhalten ihre tragische Kraft und ihren ästhetischen Werth durch die Objecte, auf welche ihr Streben gerichtet ist, und durch die Macht der Hindernisse, welche demselben entgegen stehen. Daher liegt im bürgerlichen

Trauerspiel ein nur untergeordnetes Interesse, weil die Gegenstände des Ehrgeizes, des Hasses und der übrigen Leidenschaften hier überall so gemein sind, und darum auch nur in gemeinen Naturen erscheinen, weswegen sich der Dichter in dieser Gattung fast ausschließend auf die Liebe beschränkt sieht, was aber häufig der Würde der Tragödie Abbruch thut.

§. 311.

Auch das unsittliche Streben eines Charakters kann ästhetisch interessant werden, wenn entweder eine hohe Kraft, jeder Gefahr trotzend, nach einem höheren Ziele ringt, wie in Richard III., oder eine edlere Natur gleichsam durch das Verhängniß zum Verbrechen gedrängt wird, wie in Schillers Räubern. Nur muß die Größe, selbst in ihrer Verirrung, noch als solche erscheinen, oder der Dichter, wie Shakespear im Macbeth, und Göthe im Faust, muß das Helldunkel der Geisterwelt zu Hilfe nehmen, und seinen Stoff durch die furchtbaren und schauerlichen Motive poetisch gestalten. Im weiblichen Charakter wird das Verbrechen nur aus einer großen, überwältigenden Leidenschaft hervorgehen dürfen, denn die Besonnenheit würde hier die Weiblichkeit aufheben. Oft bedarf der Dichter eines verruchten Charakters bloß zur Verwicklung. In diesem Falle muß er ihn gehörig motiviren, damit der Zuschauer die innere Möglichkeit desselben begreife.

Die Motive dürfen aber keinen niedrigen, gemeinen Sinn ankündigen, denn das Verächtliche kann nie Gegenstand der Kunst seyn. Hier ist es, wo das Drama oft nothwendig zur Theodicee werden, und der Dichter auf die im Dunkeln waltende Nemesis hindeuten muß. Da er nicht verhindern kann, daß durch den Anblick kühner Verruchtheit das sittliche Gefühl sich empöre, und die poetische Wirkung vernichte, so ist es nöthig, dieses Gefühl auszusöhnen durch die Idee der Vergeltung. Wie dies dramatisch geschehen könne, hat Shakespear durch die Erscheinung von Banquos Geist im Macbeth, und Schiller in dem letzten Monolog des Franz Moor in den Räubern gezeigt.

§. 312.

Das Wunderbare kann in der Tragödie von großer Wirkung seyn, nur muß es wesentlich in den Gang der Handlung eingreifen, sie verwickeln, oder die Auflösung herbeiführen. Auch kann es der Dichter nicht frei gestalten, es gehört einer bestimmten Zeit an und einem bestimmten Volke, und hat schon seinen eigenthümlichen Charakter, von dessen Beibehaltung die Wirkung desselben abhängt. Shakespear hat dies immer treu beobachtet, seine Geister erscheinen nicht am hellen Tage, sondern in der Stunde der Mitternacht, sie sind nicht jedem Auge sichtbar, und entfernen sich beim Hahnenruf. Sie

steigen nicht zwecklos aus der Unterwelt herauf, überall ist ihre Einmischung nothwendig in der Anlage des Ganzen.

Inzwischen bringen solche Erscheinungen größere Wirkung hervor bei dem Leser als bei dem Zuschauer; auf der Bühne sind die Gestalten zu bestimmt, zu menschlich, sie scheinen nicht über der Erde zu schweben, wie die Hexen im Macbeth, sie treten auf, gleich andern Menschenkindern, und das Grauen fällt hinweg, so wie das Unbekannte die Form eines Bekannten annimmt.

§. 313.

Der Wahnsinn ist von den neuern Tragikern häufig als Motiv gebraucht worden, und er kann auch ungemein den tragischen Effect verstärken, nur muß er uns immer die beginnende Zerstörung einer edlen Natur zeigen. Der Blödsinn ist nicht tragisch.

§. 314.

Das Komische kann bisweilen den tragischen Effect verstärken, wenn es eine ernste Bedeutung hat, wodurch es zur Bitterkeit wird. So geht oft der höchste Affect in Ironie über, und im König Lear haben die Sarkasmen des Narren so-

gar etwas Erschütterndes, weil hier die kalte Reflexion in das zerrissene Gefühl einschneidet, was allerdings unerträglich seyn würde, wenn nicht die gutmüthige Treuherzigkeit selbst wieder den Antheil des Herzens verriethe, und wenn der Spott die schreckliche Lage Lears träfe, und nicht vielmehr seine undankbaren Töchter. Im Grunde ist der Narr hier bloß die Stimme der innern Selbstpeinigung des Königs, die im höchsten Ausbruche selbstverschuldeten Leidens eine Art von Linderung gewährt. In einer solchen Situation steht der Mensch als ein doppeltes Wesen da, in der Gegenwart und Vergangenheit, und übt das Richteramt aus gegen sich selbst.

§. 315.

Die Tragödie fordert eine tiefe Kenntniß des menschlichen Gemüths und der Sprache der Leidenschaften, sie fordert durchaus Würde und Adel; die Charaktere dürfen nicht räsonnirt, sie müssen gefühlt seyn, und kein geliehenes, sondern ein wirkliches Daseyn haben, und wie sehr der Dichter auch versucht werden mag, sich selbst in einer Situation auszusprechen, und sich bloß der Wirkung derselben auf sein Gemüth zu überlassen, so muß er sich doch hier immer streng zu beherrschen wissen, und zwar aus sich, aber nicht nach sich bilden.

§. 316.

Die Griechen hatten für ihr Drama, mit Ausschließung des Chors, den Trimeter, oder sechsfüßigen Jambus, aus welchem sie, je nach dem Bedürfniß des Ausdrucks, in den achtfüßigen Trochäus übergingen. Der Trimeter hat allerdings den reindramatischen Charakter, und es liegt nicht an ihm, wenn er bei den Modernen oft hart und schleppend wird. Dem modernen Schauspiel, dessen Bewegung rascher, und welches überhaupt mannigfaltiger gestaltet ist, und mitunter sogar gegen die Form anstrebt, scheint der fünffüßige reimfreie Jambus angemessener. Auch der Alexandriner möchte nicht überall zu verwerfen seyn, zumahl im Lustspiele. Shakespear hat verschiedene Versarten gemischt, nach dem Erforderniß der Situation und des Charakters, und dazwischen auch wieder mit Prose abgewechselt. Das Lezte möchte sich schwerlich aus Kunstbegriffen rechtfertigen lassen, und überhaupt müßte die Prose wohl durchaus aus dem Drama verbannt werden.

§. 317.

In der Tragödie haben die Griechen drei unübertroffene Muster: Aeschylos, voll Kraft und Größe, der Michael Angelo der Tragödie, Sophocles, bei welchem der schöne Styl in

seiner Vollendung erscheint, und Euripides, in dessen Werken die Anmuth vorherrscht.

Die römischen Trauerspiele unter dem Namen des Seneca scheinen sämmtlich in späterer Zeit untergeschoben, und verdienen bloß in der Litetargeschichte einer Erwähnung.

Auch die italienische Poesie hat in der Tragödie nichts Bleibendes hervorgebracht. Trisin, Rucelai, L. Dolce, Giraldi, Torelli, Conti, Alfieri und hundert andere haben mitunter treffliche rhetorische und lyrische Stellen.

Die Britten besitzen in der modernen Tragödie einen beneidenswerthen Reichthum. Shakespear steht oben an, trotz der kleinen Auswüchse, welche aus seiner Zeit hervorgingen. An ihn schliessen sich Beaumont und Fletcher, Ph. Massinger und der schwärmerische Ottway. Dryden, Ben Johnson, N. Rowe, Addison und A. Philipps sind schon manierirt. Lillo hat die unglückliche bürgerliche Tragödie erfunden, und Thomson, Moore, Young und einige spätere haben eigentlich nur rhetorische Kunstübungen geliefert.

Das Theater der Spanier muß an kein anderes gehalten werden: der dramatische Charakter

mangelt ihren vorzüglichsten Stücken ganz, es sind meist Visionen, Spiele einer regen Phantasie, welche das Sinnliche zum Religiösen gestaltet, und das Religiöse zum Sinnlichen. De Vega Carpio und Calderon müssen hier vorzüglich genannt werden.

Das französische Trauerspiel ist nationalisirte griechische Tragödie. Seine Vorzüge liegen in der strengen Anerkennung der tragischen Würde, und in der einfachen Anordnung der Plane; seine Fehler — in der Hingebung unter das Conventionelle. P. Corneille, J. Racine und Voltaire theilen sich billig in den Lorbeer. Alle übrigen französischen Tragiker sind unter ihnen geblieben.

Unter den Deutschen müssen wir dankbar Andreas Gryph zuerst nennen; ihm folgen der zu früh vergessene Brawe, Lessing, Gerstenberg, Göthe, Klopstock, Schiller, Klinger. In der lezten Zeit war bei uns fast alles Streben auf die Nachahmung alter Formen gerichtet, gerade als ob die Form nur etwas ganz Zufälliges wäre, und darüber mußte alle Eigenthümlichkeit verloren gehen. —

Die von Forster übersetzte Sacontala läßt es unendlich bedauern, daß uns die, auch im Drama so reiche, indische Poesie bis jezt noch so ganz unzugänglich ist.

318.

Der Tragödie steht die Komödie gegenüber. Sie faßt das Lächerliche auf im Leben, und bildet es in eine dramatische Form. Das Lächerliche erscheint aber in dem Streben des Menschen nach einem Nichts, welches er für ein Etwas hält, oder in dem neckenden Spiele, welches der Zufall mit seinen thörigten Wünschen und Hoffnungen treibet. Jenes gibt das Charakter-, dieses das Intriguen-Stück.

§. 319.

Das Lächerliche erhält einen ästhetischen Charakter durch die komische Kraft, womit es der Dichter darstellt. Wenn er in der Bildung des Schönen Eins ist mit seiner Schöpfung, so schwebt er hier über derselben, und bewährt seine höhere Kraft dadurch, daß er die Täuschung des Wahns scherzend oder spottend in ihr Nichts auflößt, oder sich, in heiterer Laune, an die Stelle des Schicksals setzt, und den Thoren mit Luftgestalten äfft. Die Genialität des Lustspieldichters zeigt sich daher vornehmlich im Witz und Humor.

§. 320.

Das Lächerliche hat seine Begrenzung in dem Ernste, darum muß der Gegenstand des Lustspiels

nur einen scheinbaren Ernst haben, der sich gleichsam von selbst in das Komische auflößt. Körperliche und sittliche Gebrechen bleiben deswegen billig von dem Gebiet der Komödie ausgeschlossen.

§. 321.

Man pflegt das Komische einzutheilen in das Hochkomische und Niedrig- oder Groteskkomische, und allerdings hat eine wesentliche Verschiedenheit in beiden statt. In jenem erhebt sich der Dichter bis zum Wunderbaren, aber er zernichtet es wieder durch die muthwillige Laune, womit er das Höhere an das Gemeine anknüpft, und als bloßes Product seiner Phantasie behandelt. Das Niedrigkomische hat vielleicht seinen Namen daher, weil es sich häufig in der freien Lust des Volkes äußert, und mit einer gewissen Derbheit verbunden ist. Auf der Bühne wird es verstärkt durch den Contrast mit dem Stande der aufgeführten Personen und den conventionellen Begriffen, an welche im Leben die Sitten derselben gebunden sind.

§. 322.

Ein bestimmter komischer Charakter, wie wir ihn ehemals im Harlekin auf unserer Bühne hatten, und wie er noch auf dem Marionettentheater vorkommt, scheint für das niedrige Lustspiel oder die

Posse, vortrefflich geeignet. Er dient dem Dichter statt des Zufalls, und die komischen Situationen entwickeln sich aus ihm mit einer gewissen Nothwendigkeit, da der Charakter einmal gegeben, und auch dem Zuschauer im Voraus bekannt ist. In diesem Charakter bildet sich das Lächerliche von selbst zum Komischen, denn er tritt eigentlich an die Stelle des Dichters, und macht in seinem scheinbaren Unverstande auf eine drolligte Weise den wirklichen Unverstand der übrigen Personen sichtbar. Auch der gutmüthigen Satire, wie sie eigentlich in der Komödie erscheinen soll, ist dadurch freies Spiel gegeben.

§. 323.

Der Stoff des Lustspiels findet sich in jeder Zeit und auch in der unsrigen, nur daß er zu selten erkannt wird, weil nur wenige Menschen höher als die Zeit stehen. Wenn auch das Lächerliche in den Sitten seltner geworden ist durch die allgemeine Anhänglichkeit an conventionelle Formen, so ist doch noch unter unsern Schriftstellern und Adepten, unter unsern Grüblern und neuen Mystikern so viel ernstliches Streben nach Nichts; wir haben noch so viel Pedantismus und Knabendünkel, so viel Vornehmigkeit in der Gemeinheit, so viel Eitelkeit in der Erniedrigung, daß wir gerade jezt ein komisches Theater erhalten müßten, wenn wir es anders

über uns gewinnen könnten, uns selbst zur Schau zu stellen.

§. 324.

Die Posse fordert nicht die berechnete Haltung und die strenge Richtigkeit der Zeichnung, wie die höhere Komödie, denn hier gestatten wir es dem Dichter, daß er mit seinem Gegenstande spiele. Das Unwahrscheinliche bei ihm ist es aber bloß für den Verstand, nicht für die Phantasie.

§. 325.

Die Parodie der Tragödie ist noch eines höheren komischen Effects fähig, als die Parodie des Epos, nur sollte sie nie an ächten Kunstwerken versucht werden, denn sie stört immer den reinen Genuß derselben.

§. 326.

Die sentimentalen Motive mögen vom Komiker immer gebraucht werden, um des Contrastes willen, aber vorherrschen dürfen sie nicht, und eben so wenig darf sich in ihnen ein tiefes, schwärmerisches Gefühl ankündigen, außer wo es durch seinen Gegenstand oder irgend ein anderes Misverhältniß dem Zuschauer als lächerlich erscheinen muß.

§. 327.

Der Dialog des Lustspiels ist nothwendig rascher, lebendiger und im Ton abwechselnder, als in der Tragödie. Der Monolog wird hier nur selten statt finden können.

§. 328.

Die Komödie hatte eine religiöse Entstehung. Je poetischer der Cultus eines Volkes ist, desto leichter geht die gottesdienstliche Feier in den fröhlichen Uebermuth berauschter Sinnlichkeit über. So entstand wahrscheinlich bei den religiösen Festen der Griechen und der Christen jene drolligte Travestirung dieser Feste selbst, als Scherz einzelner Personen, woraus sich allmälig zusammenhängende Vorstellungen bildeten, in welchen der Zuschauer die ernste Bedeutung übersah, und sich an der burlesken Form der Darstellung ergötzte.

Von den griechischen Lustspieldichtern ist uns nur noch Aristophanes übrig. An komischer Kraft, an Genialität in Erfindung der Motive und Charaktere, an Umfang und Reichthum und Lebendigkeit ward er selten erreicht und nie übertroffen.

Unter den Römern steht Plautus fast eben so einzig da. Das Verdienst des Terentius läßt

sich, nach dem Verluste der Komödien des Menander nicht genau bestimmen.

Die Italiener sind fruchtbar in der Komödie, und ihnen verdanket das Intriguenstück seine Ausbildung. Die vorzüglichsten Komiker dieses Volkes sind: Card. Bibiena, N. Macchiavelli, Ariosto, A. Ruzanti, der Schöpfer stehender Charaktere, Firenzuola, P. Aretino, M. A. Buonarotti, N. Secchi, H. Bentivoglio, L. Contile, A. Piccolomini, H. Parabosco, A. S. Grazzini, J. B. Fagivoli, Goldoni, P. Chiari, C. Gozzi, Capacelli.

Spanier: Lopez de Rueda, der Vater der spanischen Komödie, G. de Castro, Cervantes, Lopez de Vega Carpio, Ant. de Solis, D. P. Calderon de la Barca, A. Moreto y Cabana, G. Tellez (unter dem Namen Triso de Molina) J. Perez de Montalvan, J. Cañizares, Fr. de Roxas.

Britten: Shakespear, auch in der Komödie einzig. F. Beaumont u. J. Fletcher, Herzog von Buckingham. W. Whycherley, W. Congreve, J. Vanbrough, R. Steele, Gay, C. Cibber, B. Hoadley, S. Foote, O. Goldsmith; G. Colman, Sheridan, A. Murphy, R. Cumberland; Garrick.

Franzosen: Moliere, der Schöpfer der Charakterstücke; P. F. Biancolelli; Brueys und Palaprat, Dancourt, Romagnesi, Destouches, L. S. Delisle, B. de Fontenelle, L. Boisy, Marivaux, A. Piron, Saintfoix, Voltaire, Dorat, Voisenon, Bret, Saurin, Palissot de Montenoy, M. de Boisy, Sedaine, Bastide, Collé, Barthe, Cailhava, Beaumarchais, Picard u. a. m.

Deutsche: Unsere Komödie beginnt schon in dem zehnten Jahrhundert mit der Aebtissin Hroswitha von Gandersheim. In diese Zeit fallen auch die alten deutschen Mimen und Joculatoren, welche an den Höfen herumwanderten. Das Schauspiel wurde aber allmälig ganz biblisch, bis im funfzehnten Jahrhundert sich die Fastnachtspiele allgemeiner zu verbreiten anfingen, welche bis in das siebzehnte Jahrhundert fortdauerten. Der älteste Dichter aus dieser Periode, von welchem wir noch Stücke besitzen, ist Hans Schnepper, genannt Rosenblüth, auf ihn folgten Theodorich Schernberk, Reuchlin, Jakob Locher, Albrecht von Eiben, Chr. Hegendorf, Ant. Scharus, Pamphilus Gengenbach, Hans Sachs, Paul Rebhuhn, M. Hayneccius und J. Ayrer. Die Komödie dieser Zeit ist satyrisch, kräftig, national. Unsere vorzüglichern spätern Komiker sind:

Andreas Gryphius, J. E. Schlegel, J. Ch. Krüger, G. E. Lessing, C. G. Lessing, J. C. Wezel, Romanus, Soden, Jünger, Beil, Kretschmann, von Kotzebue, von Kleist ꝛc.

Der Däne Hollberg darf hier nicht übergangen werden.

§. 329.

Das rührende Schauspiel oder die weinerliche Komödie ist eine Ausgeburt der modernen Zeit, als der Ernst des Lebens sich in kränkelnde Sentimentalität verlor. Diderot gab im Hausvater den Ton dazu, und bald herrschte die neue Gattung fast ausschliessend auf der deutschen, und zum Theil auch auf der englischen Bühne, und bald galt von unserm Theater buchstäblich, was in dem Xenien steht:

Uns selbst, und unsre guten Bekannten,
Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.

Wo hätte aber auch das moderne Leben eine poetische Seite? Zum Roman läßt sichs zur Noth noch gestalten, aber keineswegs zum Drama, denn es gibt nirgend mehr ein großes Bestreben oder ein gewaltiges Schicksal, und wo es etwa ein-

mal erscheint, da entgeht den Menschen sogleich der Athem, und so bleibt nichts als, wie Xenien ebenfalls so treffend bemerken:

> . . . Pfarrer, Commerzienräthe,
> Fähndriche, Secretärs oder Husarenmajors.

Und was ihnen Großes begegnen kann, das ist:

> — Sie machen Cabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
> Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.

In der That ist die ganze Gattung weder kalt noch warm, und sie würde sich auch kaum haben fortbringen können, wenn wir nicht zu ehrbar wären, um über uns zu lachen, aber doch weich genug, um zu weinen über uns und unsere Kinder.

§. 330.

Das Singspiel, auch eine Erfindung der Neuern, gibt dem Drama einen lyrischen Charakter, indem sie es mit der Musik verbindet, welche in ihrem Wesen lyrisch ist. Der Dialog muß daher in dieser Gattung eine fortwährende leidenschaftliche Bewegung haben, und die Situation gleichsam von selbst in Musik übergehen.

§. 331.

Die Musik soll im Singspiel den Ausdruck verstärken, sie ist folglich begleitend, und darf nicht

herrschen wollen, indem sie sonst das Drama zur bloßen Pantomime machen würde.

§. 332.

Die einzig schicklichen Stoffe des Singspiels scheinen das Romantische und das Komische, als die sich am meisten zur Musik hinneigen. Zumal wird hier das fantastisch Wunderbare, welches der Dichter frei gestalten kann, immer von großer Wirkung seyn. Das Heroische schließt sich durch seine Natur davon aus, denn es ist dem Musikalischen gerade entgegengesezt.

§. 333.

In der Anordnung des Singspiels ist das Verhältniß der Wechselreden, Arien und Chöre genau zu berücksichtigen. Es darf keine willkührliche Mischung derselben statt finden, sie ergeben sich nothwendig aus der Situation und aus der Natur dieser Dichtart, wobei der Dichter nie ganz freie Hände hat, sondern stets die Anforderungen der musikalischen Komposition und ihren Effect im Auge haben muß.

§. 334.

Man theilt das Singspiel gewöhnlich in die Oper, Operette und das Melodram: die Oper selbst aber wieder in die ernsthafte (opera seria) und komische (opera buffa).

§. 335.

Die ernsthafte Oper nähert sich der Tragödie, doch sollte sie nie eine tragische Katastrophe haben. Der höchste Schmerz ist nicht mehr musikalisch, und eben so wenig ist es die höhere Ruhe, in welche der Schmerz übergeht, wenn im Siege der Freiheit sich die Missklänge des Lebens in eine geistige Harmonie auflösen.

§. 336.

Die Opera buffa gehört ursprünglich den Italienern an, und ist durchaus national. Das groteskekomische gedeiht unter keiner andern Breite in so mannichfachen Formen, und so lebendig und kräftig, wie in dem Lande der alten Weltherrscher, wo das ganze Leben selbst so dramatisch und musikalisch ist.

§. 337.

Die Operette ist ein Schauspiel mit Gesang, und wahrscheinlich aus einer falschen Ansicht von der Oper entstanden. Man versah sich am Begriff des Natürlichen, und hielt es der Anständigkeit gemäß, den Wein mit Wasser zu versetzen, damit die Gäste nicht trunken werden möchten. In der That ist es aber um nichts unnatürlicher, daß

die Personen auf der Bühne ihre Gefühle und Leidenschaften im Gesang aussprechen, als daß ein Brettergerüst zu einem Platze in Korinth oder Rom wird, und der Schauspieler zu einem Timoleon oder Cäsar. Möchte man doch nie den Verstand mitsprechen lassen, wo ihm kein Urtheil zukommt.

§. 338.

Das Melodrama ist eine dramatische Mosaik, aus Musik und Rede zusammengesetzt, die sich einander wechselweise ablösen, wie in einem Wettspiele. Inzwischen gewährt das Melodrama der Schauspielereitelkeit einen Vorschub durch die Gelegenheit zu malerischen Attituden, welche es darbietet. Man hat es bald als Monodram, bald als Duodram behandelt, es ist aber nicht abzusehen, warum nicht auch eine Trilogie daraus hätte werden können.

§. 339.

Zum musikalischen Schauspiel kann auch die Cantate gerechnet werden, in wiefern ihr eine bestimmte dramatische Situation zum Grunde liegt, wie in Ramlers Tod Jesu und Pygmalion. Ohne eine solche Basis ist sie reiner Hymnus.

§. 340.

Das Epigramm läßt sich unter keine der übrigen Dichtarten bringen, und alle Begriffe und

Erklärungen, welche man bisher davon gegeben, passen nur auf einige Arten von Sinngedichten. Offenbar läßt sich ein jedwedes Poem in ein Epigramm zusammendrängen, und muß es gleichsam von selbst, wenn der Dichter den Gegenstand in seinem hellsten Puncte faßt, und der concentrirte Strahl auf sein Gefühl oder seinen Witz oder seine Phantasie wie ein electrischer Schlag wirkt. Darum gibt es epische Sinngedichte, wie z. B. die Grabschrift der dreihundert bei den Termopylen gefallenen Spartaner:

Wandrer, sag' es in Sparta, wir sind im Kampfe gefallen,
Haben getreulich erfüllt unseres Landes Gesetz.

Dramatische, wie folgendes von Kleist:

Als Pätus auf Befehl des Kaisers sterben sollte,
Und ungern einen Tod sich selber wählen wollte,
Durchstach sich Arria mit lächelndem Gesicht,
Und gab den Dolch dem Mann, und sprach: er schmerzet nicht.

Didactische:

Eine flache Furche bedeckt den goldenen Samen,
Eine tiefere deckt endlich dein ruhend Gebein.
Pflüge fröhlich und säe, hier keimet Nahrung dem Leben,
Und die Hoffnung entfernt selbst von dem Grabe sich nicht.

Lyrische:

Holde Vergessenheit du, und du, des Guten Erinnrung,
Liebliche Schwestern, o macht beide das Leben mir süß.
Du, verdunkle das Böse mit deinem umhüllenden Schleier,
Du, erneure das Glück mir mit verdoppelter Lust.

Aus der gr. Anthologie.

Scherzende:

An Zaiden:

Heurathen soll ich dich, Zaide?
Sprich, bist du dann schon meiner Liebe müde?

Satyrische:

Das Eisen zeugt ihm selbst den Rost, der es hernach verzehret;
Wir Deutschen haben selbst gezeugt, das was uns jezt verheeret.

Logau.

§. 341.

Ästhetische Kraft, Kürze, Klarheit und Leichtigkeit sind die Bedingungen des Epigramms, es mag stechen oder rühren, belustigen oder erheben. Ein trockner Sittenspruch, eine nüchterne Klug-

heitsregel in ein Distichon gebracht, dergleichen man jezt so häufig als Epigramm ausgeboten sieht, können unmöglich für Poesie gelten; die alten Gnomen und mehrere Aufschriften, welche die griechische Anthologie aufbewahrt hat, dürfen hier keineswegs als Vorbild angeführt werden; der Denkspruch will nur belehren, was die Poesie nie will, und die Aufschrift begnügt sich meist, die Bestimmung des Gegenstandes anzuzeigen, an welchem sie erscheint, oder es sind tabulae votivae.

§. 342.

Erwartung und Auflösung, worin Lessing das Wesen dieser Dichtart sezte, sind nur Bedingung des witzigen und dramatischen Epigramms. Die übrigen geben bloß eine kurze Exposition ihres Gegenstandes, und in dieser Einfalt liegt ihre Wirkung. Die ganze Kraft eines Gedankens oder eines Gefühls drängt sich in wenige Worte, dies gibt dem ernsten Epigramm seine Tiefe, sein Sinnvolles, wodurch es so mächtig anzieht. Sobald der Dichter das Mannigfaltige hervorzuheben bemüht ist, und sein Gedicht dadurch erweitert, hört es auf, Epigramm zu seyn, und wird lyrisches, oder didactisches oder mythisches Poem, wie so Vieles in der griechischen Mythologie. Auch die kleine Erzählung, die mit einer Pointe schließt, kann nicht unter die Sinngedichte gerechnet werden.

Die Griechen waren sehr reich in dieser Dichtart. Einiges hat die noch vorhandene Anthologie gerettet.

Unter den Römern steht Martial fast einzig da. Ausonius ist meist gemein.

Von neuern lateinischen Dichtern haben sich Owen, Marullus, Johannes Secundus, Lotichius Secundus, Sanadon, Hier. Angerianus, Vida, Sannazar, und mehrere andere im Epigramm ausgezeichnet.

Die französische Poesie hat hier eine ihrer glänzenden Seiten, und bei weitem die meisten ihrer Dichter haben wenigstens Einiges in dieser Art geliefert.

Weniger fruchtbar sind hierin die Italiener und Engländer.

Den Reichthum der Deutschen in dieser Dichtart lernt man am besten aus der Anthologie von Haug und Weisser kennen. Unsere vorzüglichsten Epigrammatiker sind Opitz, Logau, Wernicke, Gryphius, Kästner, Goekingk, Voß, Pfeffel, Bürger, Blumauer, Schiller, Goethe, Haug, Weisser 2c.

§. 343.

Wo die Redekunst auf das Begehrungsvermögen wirken, wo sie überreden oder überzeugen will, da kann sie keine Ansprüche als schöne Kunst machen. Dies ist das Feld der Beredsamkeit, welcher darum in der Aesthetik keine Stelle gebührt. Doch wendet sich die Redekunst mit ihren Productionen bisweilen ausschließend an die Phantasie und das Gefühl, sie will bloß darstellen, und wie die Ode das Gemüth für ihren Gegenstand entzünden. Hier ist sie Wohlredenheit, und steht als schöne Kunst da, aber der Poesie untergeordnet, jedoch in gleichem Range mit dem Mahler des Characterbildes und der poetischen Landschaft.

§. 344.

Die Wohlredenheit ist in Ansehung ihrer Gegenstände sehr beschränkt, aber ihr Bestreben ist desto würdiger. Sie erneuert das Andenken großer Ereignisse, und bewahrt die Namen derer, welche es werth sind, von der Nachwelt gekannt zu seyn. Der Redekünstler kann allerdings seinen Stoff nicht so frei bilden, wie der Dichter, aber dieser Stoff hat in sich schon ein reinmenschliches Interesse, denn der Gegenstand der Rede ist der edlere Mensch in seinem schönen oder kräftigen Wirken. Ein reiches Leben entfaltet sich vor unsern Augen, die Bestre-

bung einer höheren Natur, die eine Welt in sich bildet, oder die Außenwelt umgestaltet, und, indem der Redner hier nur die hervorstechenden, die characteristischen Züge auffaßt, und in lebendiger Klarheit darstellt, wird er wahrhaft Künstler, sein Werk steht abgeschlossen für sich da, und hat seine Bedeutung in sich, es dient nicht zur Belehrung, außer inwiefern jede sittliche Erscheinung dazu angewendet werden kann, in stiller Feier umschwebt uns das herrliche Bild, und erhebt uns zum reinen Gefühl menschlicher Kraft und menschlicher Würde.

§. 345.

Die Sprache der Wohlredenheit steht tiefer als die Sprache der Poesie, aber darin beurkundet sich die Kunst des Redners, daß er, ohne den Zauber des Metrums, ohne den ganzen Reichthum der Bildersprache seinen Gegenstand doch zur lebendi geu Anschauung zu bringen vermag. In Einfalt und Würde des Ausdrucks nähert er sich dem Epiker, wie denn auch sein Gegenstand bisweilen wahrhaft episch seyn kann, z. B. Posselts Rede auf den Tod der 400 Pforzheimer Bürger bey Wimpfen. Nur muß immer mehr Besonnenheit über seine Begeisterung walten, als beim Dichter, damit er sich nicht über die Grenzen der Historie verliere; um Künstler zu seyn, darf er aber auch nie einen Stoff wählen, der nicht in sich selbst poetisch sey.

Die Wohlredenheit in diesem Sinne ist wenig geübt worden. Bei den Rednern des Alterthums herrschen politische Zwecke vor, und die Neueren haben meist der trockenen Biographie die Form der Rede gegeben, oder das Gemeine veredlen wollen aus gemeiner Absicht. Posselt faßte den schönen Gedanken, die Wohlredenheit wieder zu ihrer Würde zu erheben, allein die Zeit bannte die Menschen ganz in den dunkeln Kreis der Gegenwart, und vor dem Tempel der Göttin steht das ernste Schweigen mit dem Zeigefinger auf dem Munde.

§. 346.

Zu den Künsten der Zeit gehört auch die Musik. Sie ist Poesie in ungegliederten Tönen, heilige Sprache des Gefühls, darum der Lyrik am nächsten befreundet, nur daß sie keine Objecte zu bezeichnen vermag, aber ihr Ton ist lebendig, nicht todt, wie das Wort, welches erst durch den Begriff beseelt werden muß, er ist unmittelbarer Ausdruck des Innern, die gemeinsame Menschensprache, und jedem Kinde verständlich.

§. 347.

Jedes Gefühl hat seinen eigenen Ton, und jeder Ton findet seinen Wiederhall in jedem Gemüthe. Jedes Gefühl steigt und fällt, und bewegt sich bald

schneller, bald langsamer fort; so bilden sich Folgen von Tönen, jede Folge ist Glied oder organischer Theil, aber auch als Theil wohlgefällig ansprechend, wodurch Melodie entsteht; diese Theile fügen sich zu einem Ganzen durch den verbindenden Grundton, von welchem sie ausgehen, und in den sie alle wieder zurückfließen, so entspringt die Harmonie.

§. 348.

Kein Gefühl ist ohne fortschreitende Bewegung, eine jedwede musikalische Bewegung aber ist rhythmisch, und steht unter dem Prinzip der Mensur, welche indessen nicht von Willkühr abhängt, sondern durch die eigenthümliche Natur der Gefühle bestimmt wird. Einige sind ernster, ruhiger, andere lebhafter, stürmischer. Ton und Bewegung bestimmen sich daher wechselweise, und dies leitet den Künstler bei seiner Composition, welche nothwendig die Farbe seines Innern tragen muß.

§. 349.

Jeder Ton hat seinen eigenthümlichen Character, der Tonsetzer muß daher als Basis seines Werkes denjenigen Ton wählen, in welchem sich das Gefühl, welches er darstellen will, am reinsten und lebendigsten ausspricht. Einige Töne spielen kind-

lich froh um die Blumen des Lebens, andere hauchen elegische Schwermuth, andere klingen wie vom Geisterreiche herüber und hüllen alles Leben in Trauer, andere wecken Flammen im Busen, daß der Hörer auffährt und in Schwerter und Tod sich stürzen möchte. Aber auch ein jedes Instrument weicht in dieser Hinsicht von dem andern ab. Deutlicher und ergreifender sprechen die, welche sich mehr der Menschenstimme nähern, die am höchsten steht, denn dem Gesang mag sich keine andere Musik vergleichen, schwächer ist der Ausdruck der Saiten.

§. 350.

Das Gebiet der Musik ist das Gefühl, in wiefern es einen dichterischen Character hat, und durch schöne tonkünstlerische Darstellung sich selbst im Gemüthe des Hörers reproducirt. Das Spielende, Tändelnde, Kindische ist daher der Tonkunst eben so wenig angemessen, als das Gesuchte, auf bloße Kunstfertigkeit Berechnete. Die Musik soll erheben, oder rühren, oder Heiterkeit und Frohsinn erregen, aber hierauf beschränkt sich auch ihre Gewalt. Die Malerei des Sichtbaren liegt außer ihrem Vermögen, nur das Hörbare kann sie nachahmen, allein auch diese Nachahmung muß sie bloß zur Verstärkung des Ausdrucks benutzen.

§. 351.

Indem die Tonkunst Phantasie und Gefühl so mächtig aufregt und ihnen doch keine bestimmte Objecte zeigt, so versenkt sie das Gemüth in sich selbst, in ein stilles Träumen und Sehnen, weswegen sich denn auch der sinnige Zuhörer, nach Endigung einer Musik, so unangenehm wieder in das umgebende äußere Leben zurückgezogen fühlt.

§. 352.

Der Tonsetzer steht gegen jeden andern Künstler dadurch im Nachtheile, daß sein Werk noch gestaltlos bleibt, nachdem er es vollendet hat. Es steht vor uns in einer geheimnißvollen Sprache, bis der Tonkünstler erscheint, und uns die verschlossene Schrift entziffert. Aber wenn diesem nicht eben die geniale Kraft beiwohnt, die dem Componisten eigen ist, wenn beide nicht zwei nahe verwandte Wesen sind, wenn jener nicht das fremde Werk wieder in sich selbst zu erzeugen vermag im Moment der Darstellung, wenn er das Reine unrein aufnimmt und das Große nicht begreift, oder wenn er die Bewundrung seiner Virtuosität höher achtet, als das Werk des Künstlers, welchem er Leben einhauchen soll, dann muß auch das Höchste unerkannt bleiben, bis ein glücklicher Moment seine Erscheinung vermittelt. Aber auch

der Tonkünstler übt eine undankbare Kunst. Sein Werk verschwindet, wie er es hervorbringt. Umsonst sind die schönen Momente, wo ihm das Trefflichste gelingt, der Ton stirbt, indem er erzeugt wird, sein zartes ätherisches Leben geht unter in der ersten Berührung der Körperwelt.

§. 353.

Die Musik ist Vocal- oder Instrumentalmusik, oder beides in Vereinigung.

Der Gesang verbindet die Poesie mit der Modulation der Stimme, und erhöht dadurch das Leben und die Farbe der Dichtung, das Gemüth wird durch diese zwiefache Kraft tiefer bewegt. Die Tonsetzer und Sänger müssen mit dem Dichter fühlen, damit die heilige Kraft des Liedes in ihrer reinen Glorie erscheine und mit süßem Zauber das Herz überwältige.

§. 354.

Der Gesang ist Kirchengesang oder weltliches *) Lied. Der Kirchengesang oder Choral hat den einfachen Ausdruck des religiösen Gefühls, seine Bewegung ist langsames Fortschreiten

*) Ich kenne keinen passendern Ausdruck, und warum sollten wir ihn nicht wieder aufnehmen, da er so bezeichnend ist.

durch wenige Haupttöne, ohne allen eitlen Schmuck, denn der Sinn darf nicht abgezogen werden von dem Uebersinnlichen, zu welchem er sich hier erhoben fühlt, und die Sprache mit der Gottheit muß eine kindliche seyn. Es liegt eine wunderbare Wirkung in den kunstlosen Tonarten der alten Choräle; jede irdische Neigung wird zum Schweigen gebracht, das Leben versinkt wie ein Traumgebild, die Geheimnisse der höhern Welt entschleiern sich, freundliche Gestalten schweben nieder und bringen Kunde von jenseit. Leider, hat sich der Choral mit dem Religiösen selbst aus unsern Kirchen verloren, und an seine Stelle ist die frivole Theatermusik getreten.

Das weltliche Lied ist fröhlich oder klagend; auch hier ist Simplicität der erste Vorzug, oder das, was Bürger in Beziehung auf Poesie Volksmäßigkeit nennt. Der einfachste Ton trifft am sichersten das Gefühl, und die schmuckloseste Melodie ist der Freude so wie der Rührung die angemessenste.

§. 355.

Der Gesang schließt sich an die Begleitung von Instrumenten an in der modernen Kirchenmusik und in der Theatermusik. Der figurirte Kirchengesang, so wie er jetzt besteht, hat

allerdings Pracht und Fülle, aber der Text liegt auf der Folterbank der Instrumente, Glied nach Glied wird abgerissen und mit den zerstückten Theilen ein sonderbares Spiel getrieben, die Begleitung stürmt darein, als wollte sie die Wehklage der Verstümmelten übertönen, das Gemüth fühlt sich mehr zerstreut als gesammelt, und schon das Ausspinnen des Themas durch alle Variationen verträgt sich nicht mit der Spannung des Gemüths, welche aus der religiösen Rührung entsteht, und die nur wenige Menschen so lange auszuhalten vermögen.

§. 356.

Die Opernmusik hat ihre großen Schwierigkeiten, indem die Tonkunst schon ihrer Natur nach nicht dramatisch seyn kann, weswegen das Schauspiel, wenn es sich mit der Musik verbinden will, nothwendig den lyrischen Character annehmen muß. Die Poesie herrscht auch hier vor, und die Musik ist nur begleitend. Es ist nöthig, daß der Componist den Ton jeder Leidenschaft kenne, und eben sowohl das Sentimentale als das Humoristische und Komische auszudrücken wisse. Die Simplicität wird aber auch in der Oper die Künstelei beschämen, und überall, wo es der Tonsetzer auf die Ostentation des Sängers angelegt hat,

wie in den Bravourarien, wird meist nur das große Volk der Halbkenner über den zweideutigen Ruhm eines Abends oder einiger Monate entscheiden. Die meisten Opern sind bloß für das Ohr geschrieben, und es waren immer nur wenige Componisten, welche das Gemüth zu ergreifen wußten und sich weise mit dem ehrenden Beifall begnügten, der sich selten durch die Bewegung der Hände kund thut.

§. 357.

Die Instrumentalmusik steht für sich allein, ohne der Dichtkunst zu dienen, und in solchem Falle bewährt sie auch ihr untergeordnetes Vermögen. Sie wiegt in den Traum dunkler Gefühle, und muß daher schon durch Verzierung oder zufällige Schönheit ersetzen, was ihr an wesentlicher mangelt. Der Componist hängt hier hauptsächlich von der Stimme ab, welche vorherrschen soll, und es hat seine großen Schwierigkeiten, die begleitenden Instrumente so zu brauchen, daß das Ganze nicht seine Einheit und Haltung verliere.

Die vorzüglichsten griechischen Schriftsteller über Musik sind von Meibom, die aus dem Mittelalter vom Abt Gerbert gesammelt. Unter den Neuern, welche den ästhetischen

Theil dieser Kunst abgehandelt haben, verdienen vorzüglich bemerkt zu werden: J. J. Rousseau, Gretry, Chr. Fr. D. Schubart, Sulzer (in seiner Theorie), Webb über Verwandschaft der Poesie und Musik, Engel über musikalische Mahlerei, Chr. Fr. Michaelis über den Geist der Tonkunst, W. H. v. Dalberg Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister, Herder (in den zerstr. Bl.), C. H. v. Dalberg Phantasieen aus dem Reiche der Töne.

In der religiösen Musik glänzen als Componisten: die Bache, Hasse, Graun, Händel, Rolle, Mozart, Reichard, Jomelli, Haydn, Pergolesi ꝛc.

Im Singspiel: Gluck, Mozart, Cherubini, Cinmarosa, Paisiello, Salieri, Martini, Gretry, J. J. Rousseau, Dittersdorf, Reichard ꝛc.

Künste des Raums und der Zeit.

§. 358.

Es gibt nur Eine schöne Kunst, welche an diese beiden Bedingungen zugleich gebunden ist, nämlich die Schauspielkunst.

Die Mimik, wozu auch die Tanzkunst gerechnet werden kann, in wiefern sie eine Sprache seyn soll, muß als Theil von jener betrachtet werden, und wo sie allein erscheinen will, da entbehrt sie des ersten Mittels zur Darstellung, des lebendigen Tons der Rede, welche durch die begleitende Musik ganz und gar nicht ersetzt werden mag. Das stärker erregte Gefühl löst sich auch im Menschen so unwillkührlich und nothwendig in artikulirte Töne auf, daß man bei einer bloß mimischen Darstellung immer sich des Gedankens nicht erwehren kann, die vor uns stehenden und handelnden Personen seyen durch ein unglückliches Geschick ihres Sprachvermögens beraubt worden. Der Tanz aber, als Ausdruck einer Handlung, hat etwas Komisches, und wie sehr auch das Ballet durch die Pracht der Decoration, durch Musik und Beleuchtung die Zuschauer bestechen mag, so wird das Vergnügen doch mehr aus diesen Zufälligkeiten so wie aus der Kunstfertigkeit und den malerischen Attitüden der Tänzer und Tänzerinnen hervorgehen, als aus der dargestellten Composition, zu deren Verständlichkeit es ohnehin in den meisten Fällen einer gedruckten Erkärung bedarf.

§. 359.

Im Schauspiele wird der Mensch selbst zum Kunstwerke, denn es ist die wirkliche Darstellung

einer dramatischen Dichtung. Daraus gehen Anforderungen an den Schauspieler und Schwierigkeiten für denselben hervor, welche sich in keiner andern Kunst in diesem Umfange zeigen. Seine körperliche Individualität kommt hier eben so sehr in Betracht, als sein geistiges Vermögen.

§. 360.

Der Schauspieler muß Dichter seyn, denn er soll einen vom Dichter geschaffenen, dramatischen Character als wirklich darstellen. In ihm müssen sich daher die innern und äußern Eigenschaften vereinigen, wodurch die Möglichkeit einer solchen Belebung in der Wirklichkeit bedingt wird: hohes Bildungsvermögen, Tiefe des Gefühls, ein zarter Sinn für Schönheit, ein gefälliges Organ, jene heitre Freiheit, die besonnen über ihrem Stoff waltet, und eine dem Character und der Situation entsprechende Gestalt. Allerdings wird die Nothwendigkeit, fast täglich ein fremdes Daseyn und widerstrebende Gesinnungen und Gefühle sich anzueignen, auf die Persönlichkeit des Schauspielers einen mehr oder weniger nachtheiligen Einfluß äußern, so wie auf der andern Seite wieder gewisse Stellen ihm gänzlich mislingen müssen, wenn er nicht eine edlere, kräftigere Natur in sich bewahrt hat. Diese Rücksichten moch-

ten wohl den zartsinnigen Jean Jaques bestimmen, sein Aechtungsurtheil über das Theater auszusprechen.

§. 361.

Der Schauspieler soll so wenig als der Dichter oder Maler die Natur im Sinne der Copisten nachahmen, vielmehr hat er seinen Character idealisch aufzufassen. Die Wahrheit der Darstellung ist nicht die gemeine, prosaische, sondern die höhere, poetische, worin der Begriff individualisirt erscheint. Würde ist Haupterforderniß, zumal in der Tragödie. In der Comödie treten Feinheit und Weltton an ihre Stelle. Aber auch in der Posse ist das Platte und Niedrige zu vermeiden, wo es sich nicht selbst wieder als lächerlich aufhebt.

§. 362.

Ein jeder Character muß seine Haltung haben in sich und als Theil des Ganzen. Der Schauspieler hat genau zu berücksichtigen, welche Stelle die ihm zugetheilte Rolle in dem Gemälde einnehme, er darf sich weder eitel hervordrängen, noch vernachlässigend zurückziehen, sein Platz ist ihm angewiesen durch den Dichter.

§. 363.

Im Drama ist nicht jede Person gleich wichtig, aber doch gleich nothwendig. Darum strebe der Künstler nicht nach sogenannten Forcerollen; wo ihm das Händeklatschen mehr ist als die Kunst, da wird auch diese ihm nur einen welken Lorbeer bieten.

§. 364.

Man hat sich lange gestritten, ob der Schauspieler empfinden dürfe. Die Frage ist lächerlich, indem kein Kunstwerk bloß durch die Form und ohne das belebende Princip seyn kann. Jedoch darf er sich nicht beherrschen lassen von seinem Gefühl, er muß gebieten über dasselbe, die Poesie soll nie zur Historie werden, und nur bei Besonnenheit wird er jene edle Mäßigung beobachten können, welche Shakespear mit Recht auch im Sturme der Leidenschaft noch dem Schauspieler zur Vorschrift macht.

§. 365.

Die Darstellung auf der Bühne geschieht durch Mimik und Declamation. Mimik ist Ausdruck des Innern durch Gebehrden. Jede Bewegung der Seele kündigt sich durch eine kör=

perliche Bewegung an, und diese Zeichensprache ist oft bedeutsamer als die Wortsprache, welcher sie auf der Bühne zur Unterstützung dienen muß.

§. 366.

Das mimische Spiel muß wahr seyn, bezeichnend, mahlerisch und gehalten. Wie jegliches Gefühl seinen eignen Ton hat, so auch seine eigne Gebehrde. Durch Zeit und Sitte ist die Gebehrdensprache, die sich im Naturmenschen frei äußert, beschränkt und unter die conventionellen Regeln gebeugt worden, welches der Schauspieler im höhern Lustspiele nicht außer Augen lassen darf, aber das stärker erregte Gefühl hebt die zufällige Beschränkung wieder auf, und für das Pathos gilt nur das Gesetz der Würde. Die Bewegung gewinnt Anmuth, wenn sie malerisch ist, aber die Kunst darf dabei nicht hervorleuchten, wie auf der französischen Bühne. Das Malerische sowohl als die Haltung gelten nicht bloß als Vorschrift für die einzelnen Rollen, sondern auch für ihr Verhältniß zu einander. Auf der Bühne muß sich, wie im Gemälde, alles in wohlgefällige Gruppen ordnen, und Licht und Schatten haben auch hier ihre Anwendung.

§. 367.

Die Declamation beruht auf den Lehren vom Accent und von der Modulation. Der grammatische Accent erscheint überall in der Declamation dem rhetorischen untergeordnet, welcher Bedeutung giebt. Der Ton der Stimme und das Maß ihrer Bewegung hängen von dem Gefühl ab, und hier läßt sich keine bestimmte Vorschrift ertheilen. Der Ausdruck muß nicht bloß wahr, er muß auch wohlgefällig seyn, und dabei kommt es allerdings auch auf das Organ des Schauspielers an, wodurch es ihm mehr oder weniger möglich wird, die ganze Tonleiter einer Leidenschaft zu durchlaufen.

§. 368.

Die Declamation fordert eben die zweckmäßige Haltung, eben die Feinheit der Nüançen, welche die Characterzeichnung dem Dichter zur Pflicht macht. Oft sogar kann der Schauspieler dem Dichter nachhelfen, wo dieser die Farbe zu stark oder zu schwach auftrug und die Uebergänge nicht in Harmonie brachte. Besonders hat sich der Künstler vor einem unbesonnenen Vergeuden seiner Kraft zu hüten, wodurch er unfähig wird, die Gradation gehörig zu beobachten.

§. 369.

Das Costüme wird nur zu oft vernachlässigt, es gehört aber wesentlich mit zur äußern Wahrheit eines Kunstwerkes. Manchmal ist es Unkunde, manchmal Eitelkeit, was den Schauspieler irre führt. Hierüber zu wachen gebührt aber den Directionen.

Ueber die Kunst des Schauspielers verdienen vorzüglich nachgelesen zu werden: Lessings Dramaturgie, Engels Mimik, Böttigers Entwicklung des Ifflandischen Spiels, Ifflands Theateralmanach, die Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipz. 1797, Schinks dramaturgische Monate u. a. m.

399 : 2 = 199,50
19
19
10

0,30 x 200
6,000

220 · 0,30 = 66
20
2

241
257
295

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schreiber, Alois Wilhelm,

Lehrbuch der Aesthetik

Heidelberg 1809

L.eleg.g. 358 k

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574630-4